THOMAS DEKKER ALS DRAMATIKER.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

VORGELEGT VON

WILLIBALD SCHEFFLER
AUS DRESDEN.

ACAD. LOND. BIBL.

BORNA-LEIPZIG
BUCHDRUCKEREI ROBERT NOSKE
1910.

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren

Wülker und Birch-Hirschfeld.

Leipzig, den 20. Januar 1910.

Der Procancellar.
K. Rohn.

Meinen lieben Eltern.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

A. Dekkers Leben und Persönlichkeit 3

B. Dekkers literarische Tätigkeit 13

C. Dekkers Stellung zu seinen Zeitgenossen 22

D. Seine Komödien und Stücke.

I. The Shoemakers' Holiday 32

II. Old Fortunatus 44

III. Satiromastix or the Untrussing of the Humorous Poet . . 55

IV. The Honest Whore (I u. II) 67

V. The Whore of Babylon 79

VI. If this be not a good Play, the Devil is in it 81

VII. Match me in London 85

VIII. The Wonder of a Kingdom 95

E. Gesamtbetrachtung von Dekkers Dramen 103

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545812_0031

Literaturverzeichnis.

Thomas Dekker, Dramatic Works, by R. H. Shepherd. 4 vols. London (Pearson) 1873.
— — Best Plays, by Ernest Rhys. Mermaid Series XVI. London 1894.
— — The Shoemakers' Holiday, herausgegeben von Warnke und Proeschold. Halle 1886.
— — Old Fortunatus, Ausgabe von Scherer, Münchener Beiträge, herausgegeben von Breymann und Schick. Heft 21.
— — Satiromastix, Ausgabe von Scherer, Bangs Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. Bd. 20.
— — The Non-Dramatic Works, for the first time coll. and ed. with notes by A. B. Grosart. London 1884—86. 5 vols. (Huth Library).
— — A. Knight's Conjuring. Percy Society III.

Anglia XVII, XXV, XXXI.
Arber, An English Garner II. London 1897.
Biographia Dramatica. London 1812.
Bullen, Dictionary of National Biography. London 1908. Bd. V. Artikel über Dekker.
Chambers's Cyclopaedia of English Literature. London and Edinburgh 1901.
Cibber, The Lives of English Poets. London 1753.
Collier, Memoirs of Alleyn 1841 (Publ. der Skakespeare Society).
Collier, Diary of Philip Henslowe from 1591—1609. 1845 (Publ. der Shak. Soc.)
Day, John, Works ed. by A. H. Bullen. London 1881.
Deloney, The Gentle Craft ed. A. Lange. Berlin 1903. Palaestra XVIII.
Eckhardt, Die lustige Person im englischen Drama bis 1642.
Elze, William Shakespeare. Halle 1876.
Englische Studien. XXXI.
Fleay, A Biographical Chronicle of the English Drama, 2 vols. London 1891.
Freytag, Technik des Dramas. Leipzig 1881.
Garnett and **Gosse,** English Literature. London 1903.
Gelbke, Die englische Bühne zur Zeit Shakespeares. Leipzig 1890 mit Einleitungen von Boyle.
Hazlitt, Lectures on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth. London 1884.
Hazlitt, Tales and Legends of National Origin. London 1899.
Herford, Studies in the Literary Relations of England and Germany in the Sixteenth Century. Cambridge 1886.
Heywood, Apology for Actors ed. Collier 1841.
Heywood, Dramatic Works I. London 1874 (Pearson).
Jonson, Works, by W. Gifford. (New Edition). London 1875.
Jusserand, Histoire Littéraire du Peuple Anglais. Paris 1904.

Koeppel, Studien über Shakespeares Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker. Bangs Materialien 9. 1905.
Koeppel, Ben Jonsons Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker etc. Heidelberg.
Kupka, Über den dramatischen Vers Dekkers. Halle Diss. 1893.
Lamb, Specimens of English Dramatic Poets. London 1897.
Langbaine, The Lives and Characters of the English Dramatic Poets. Oxford 1699.
Literaturblatt für germ. und rom. Philologie. 1901.
Maas, Äußere Geschichte der engl. Theatertruppen in der Zeit von 1559—1642. Bangs Materialien 19.
Saintsbury, A History of Elizabethan Literature. London 1887.
Schücking, Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit. Heidelberg 1908.
Shakespeare Jahrbuch. XXXVIII, XL.
Small, The Stage Quarrel (Forschungen zur engl. Sprache und Literatur Heft I). Breslau 1899.
Swinburne, The Age of Shakespeare. London 1908.
Symonds, Academy V 1891. Artikel über Dekker.
Tittmann, Die Schauspiele der engl. Komödianten in Deutschland. Leipzig 1880.
Ward, A History of English Dramatic Literature. London 1899.
Wülker, Geschichte der englischen Literatur. Leipzig u. Wien 1906.

Einleitung.

Thomas Dekker, mit dem sich die vorliegende Arbeit beschäftigen soll, gehört zu der Gruppe derjenigen Dichter der elisabethanischen Periode, die im Laufe der Jahrhunderte der Vergessenheit anheimgefallen waren, und derer man sich erst in unserer Zeit wieder erinnerte. Unter diesen gleichsam Wiederentdeckten ist Dekker lange ein Stiefkind geblieben. Von den zahlreichen Zeitgenossen Shakespeares gibt es kaum einen, der eine so verschiedene Beurteilung erfahren hat wie er. Das hauptsächlichste, was man lange Zeit von ihm wußte, war seine Beteiligung am sogen. Stage-Quarrel mit Ben Jonson. Erst die Arbeiten von Lamb,[1]) Hazlitt,[2]) Swinburne[3]) u. a. ließen ein gerechteres Urteil aufkommen und haben gezeigt, daß er nicht bloß ein Theaterschreiber für Henslowe und seine Truppe war, der für das tägliche Brot jedes beliebige Drama um- und verarbeitete, sondern ein Schriftsteller, dessen Bekanntschaft sich lohnt, und dessen Werke eines genaueren Studiums bedürfen, als mit wenigen Worten als wertlos abgelehnt zu werden. Wenn Dekker auch kein Genie ersten Ranges gewesen ist, so kann er doch mit seinen Zeitgenossen, außer Shakespeare, einen Vergleich aushalten. Sein wie manch anderer Unglück für die Beurteilung ist, daß er neben einem Shakespeare lebte, wenn wir auch berücksichtigen müssen — was oft vergessen wird —, daß dieser zu seiner Zeit in den Augen der meisten seiner Landsleute nicht viel mehr galt als die übrigen playwrights,[4]) von denen manche sich fast desselben Rufes erfreuten und ebenso angesehen waren wie er. Die Gründe dafür, daß Dekkers Komödien so schnell von der Bühne verschwanden, obwohl er zu seinen Lebzeiten einer der beliebtesten Vertreter des volkstümlichen Dramas war, finden ihre Erklärung in der Entwicklung,

---

[1]) Lamb, Specimens of English Dramatic Poets.
[2]) Hazlitt, Lectures on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth.
[3]) Swinburne, The Age of Shakespeare.
[4]) vgl. Schücking, Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit.

welche das englische Volk im 17. Jahrhundert durchmachte. Dekker starb kurze Zeit bevor die Revolution den Staat erschütterte und durch die Macht der Puritaner die Theater zeitweise geschlossen wurden. Als nach der Thronbesteigung Karls II. eine neue Aera für das Theater anbrach, hatten sich Geschmack und Zeitverhältnisse gewaltig verändert. So teilte Dekker das Schicksal seines größeren Zeitgenossen Shakespeare, den zur Restaurationszeit nur wenige kannten und schätzten. Die Vergessenheit, in welche Shakespeare versank, sagt Elze treffend, dieser gänzliche Mangel an Verständnis und Teilnahme für ihn, ist nur dadurch zu erklären, daß die politische Umwälzung zugleich eine kulturgeschichtliche war, eine Umwälzung in den sittlichen, literarischen und ästhetischen Anschauungen und Neigungen der Nation.[1]) Französische Werke dienten als Quellen für das Lustspiel der Restaurationszeit.[2]) Wenn man an einheimische Dichter anknüpfte, so waren es höchstens Beaumont und Fletcher, die alte Schule blieb vergessen. Als man im 18. Jahrhundert sich wieder auf die Glanzperiode des Dramas zur Zeit der Elisabeth besann, waren es Shakespeare und Jonson, welche interessierten, nicht aber die stattliche Schar von Dramatikern, welche sich um beide gruppierte. Die Würdigung dieser Männer blieb dem 19. Jahrhundert vorbehalten.

Dekker ist vor allem Dramatiker, aber seine zahlreichen Prosawerke sind ihres kulturgeschichtlichen Inhalts wegen nicht zu unterschätzen. Sie geben uns ein besseres Bild des gesellschaftlichen Lebens von London im ausgehenden 16. Jahrhundert und Anfang der Stuartzeit, als manche Chronik vermag. Einen so vielseitigen und fruchtbaren Schriftsteller, wie Dekker es gewesen ist, in dem Rahmen einer solchen Arbeit erschöpfend zu behandeln, ist ausgeschlossen. Es soll hier nur ein kleiner Teil seiner dramatischen Werke einer Betrachtung unterzogen werden, nämlich diejenigen Stücke, von denen man als nahezu sicher annehmen kann, daß sie ihn allein zum Verfasser haben, sollen nach ihrem Inhalt, ihren Charakteren und ihrer Technik untersucht werden, um einen Einblick in die Arbeits- und Auffassungsweise dieses Mannes zu gewinnen.

Der Untersuchung liegt die Gesamtausgabe von Dekkers dramatischen Werken, herausgegeben von R. H. Shepherd (London 1873 4 Bände, Pearson), zugrunde (abgekürzt Works I—IV). Nur bei der Besprechung von „Old Fortunatus“ und „Satiromastix“ beziehen sich die Zitate auf die Neuausgabe beider Werke von

[1]) Elze, William Shakespeare S. 4.
[2]) Wülker, Engl. Literaturgeschichte II, 2.

Dr. H. Scherer. Für Belegstellen aus den nichtdramatischen Schriften wurde die Ausgabe von Grosart benutzt (Huth Library, London 1884—1886 5 Bände, abgekürzt Grosart I—V).

A. Dekkers Leben und Persönlichkeit.

Über Dekkers Leben sind wir sehr mangelhaft unterrichtet. Alle Nachforschungen, die man angestellt hat, sind von geringem Erfolge gewesen. Das wenige, was man von des Dichters Lebensverhältnissen weiß, stützt sich auf einige Angaben, die sich in seinen Werken finden. Unter solchen Umständen ist es nicht möglich, eine regelrechte Biographie zu schreiben.[1]) Was wir von ihm wissen, hat schon Ward in seiner „History of English Dramatic Literature" II 450ff. und die Herausgeber von Dekkers Werken, sowie diejenigen, die über ihn geschrieben haben (Bullen, Symonds, Swinburne usw.), gebracht.

Dekker ist ca. 1570 geboren. Da wir kein sicheres Geburtsjahr kennen, sind wir auf die Interpretation einiger indirekter Zeugnisse angewiesen, die sich in seinen Werken finden. In der Vorrede zu dem Prosatraktat „English Villanies Seven Severall Times Prest to Death", 1638, spricht er von seinen „three score years".[2]) Das würde ungefähr 1577/78 als Geburtsjahr ergeben. Es machen sich aber verschiedene Gründe geltend, die diesen Termin als zu spät erscheinen lassen. „Three score years" kann auch ein Alter zwischen 60—70 Jahren angeben. Schon zehn Jahre früher bezeichnet er sich in der Schrift „Warres . . ." als einen alten Mann,[3]) und die Worte in der Vorrede zu der Tragikomödie „Match me in London" 1631[4]) „I have beene a Priest in Apollo's Temple, many yeares, my voyce is decaying with my Age, yet yours being cleare and aboue mine, shall much honour mee, if you but listen to my old Tunes" lassen eher auf einen alten Mann schließen, der müde sein Lebenswerk überschaut, nicht aber auf einen, der Mitte

---

[1]) Small wollte, wie Kittredge in der Vorrede zu Smalls „Stage-Quarrel" schreibt, eine Monographie Dekkers versuchen, doch hat ihn der Tod daran gehindert.

[2]) . . . I preach without a Pulpit: this is no Sermon, but an Epistle Dedicatory, which dedicates these Discoveries, and my three score yeares devotedly yours in my best service. — „English Villanies" ist eine Bearbeitung von „Lanthorne and Candlelight or the Bellman's second Night walk" 1608ff. vgl. Fleay, A Biographical Chronicle of the English Drama 1891 I, 118.

[3]) vgl. Works I, Memoir of Th. D. p. VIIIff. „For my heart danceth sprightly, when I see (Old as I am) our English gallantry."

[4]) Works IV, 133.

Fünfziger ist. Fleay a. a. O. I S. 118 schreibt die angeführte Vorrede zu „English Villanies“ einer früheren Ausgabe von 1632 zu. Er setzt Dekkers Geburtsjahr in die Zeit von 1567—1572. Grosart,[1]) der die „three score years“ als die Zeit ansieht, in welcher Dekker „had been devotedly in the service of his native city London“, bezeichnet 1565 oder noch früher als Geburtsjahr des Dichters. Von den meisten Herausgebern und Literarhistorikern wird jedoch das Jahr 1570 als ungefähre Datierung angenommen.[2]) Small hat scheinbar nichts Neues gefunden, er führt nur die Angaben von Fleay und Bullen an. Jedenfalls ist Dekker jünger als Shakespeare und etwas älter als Marston und Jonson, oder in gleichem Alter mit letzterem.

Mit größerer Gewißheit als sein Geburtsjahr können wir Dekkers Geburtsort bestimmen. Es wird allgemein angenommen, daß er in London oder in dessen nächster Umgebung geboren wurde. Das geht hervor aus einigen direkten Zeugnissen in seinen Schriften. In der Vorrede zu „The Seven deadly Sinnes of London (1606) schreibt er: „O, thou beautifullest daughter of two united Monarchies! from thy womb receaued I my being, frō thy brests my nourishment“ (Grosart II, 13). In „A Rod for Run-awayes (Grosart IV, 285) heißt es: „O London (thou Mother of my Life, Nurse of my being) a hard-hearted sonne might I be counted, if here I should not dissolue all into teares, to heare thee powring forth thy passionate condolements“.

Es ist ferner noch auf den Umstand hinzuweisen, daß in fast allen seinen Werken Londoner Leben und Verhältnisse so eingehend geschildert werden, wie es demjenigen nur möglich ist, der von Kindheit in dieser Sphäre gelebt hat. Über seine Abstammung erfahren wir nichts. Der Name Dekker klingt holländisch, und es wäre möglich, daß er aus einer ursprünglich holländischen Familie stammte,[3]) zumal da wir aus seinen Werken sehen, daß er holländisch verstand. Er fühlte sich jedoch durchaus als Angehöriger der englischen Nation, wie aus manchem Beispiel hervorgeht. Bei der schwankenden Orthographie der Zeit treffen wir die verschiedenartigsten Schreibungen seines Namens: Dekker, Decker, Deckers, Dickers, Dycker, Dicker, Dycar, Deker, Dekkers, Deckar, Dekkar. Aus einigen eigenhändigen Unterschriften geht hervor, daß sich der Dichter „Dekker“ schrieb.[4])

[1]) Grosart V, Einl. S. 12.

[2]) So von Bullen Dict. of Nat. Biogr. V 747; Rhys, Mermaid Series XVI. Introd. X; Ward II, 451; Wülker Ltg. I, 361.

[3]) Rhys Introd. XI, ebenso Garnett and Gosse Engl. Lit. II, 331.

[4]) z. B. in den Briefen an Edw. Alleyn (Collier, Memoirs of Alleyn p. 131) und in Henslowes Diary p. 214 u. 235.

Seine Familienverhältnisse sind unbekannt. Angebliche Zeugnisse sind einige Einträge in Kirchenbüchern, welche sich auf den Dichter beziehen sollen. Ein Thomas Dycker, gent., läßt in St. Giles, Cripplegate (in der Nähe des Fortuna-Theaters) am 27. Okt. 1594 eine Tochter Dorcas taufen, ebenso ein Thomas Decker, yeoman, am 14. Okt. 1602 eine Tochter Anna. Elizabeth, Tochter von Thomas Dekker wurde 1598 begraben, desgleichen ein Sohn von Thomas Dekker am 19. April 1599 at St. Botolphs, Bishopsgate. Aus diesen Angaben schließen Collier[1]) und Grosart,[2]) daß der Dichter vor 1594 verheiratet gewesen sei. Als Vater des Dichters sah man einen gewissen Thomas Dekker an, der 1594 in St. Saviours, Southwark, begraben wurde, und dessen Witwe 1596 in Maid-Lane, Southwork, lebte.

Diese Angaben in den Kirchenbüchern sind so allgemeiner Natur, daß man ihnen keine große Bedeutung beimessen kann. Wir haben gar keinem Anhaltspunkt, daß sie sich wirklich auf den Dichter beziehen, außer dem Namen, der nach Fleay[3]) nicht selten war.

Ähnlich verhält es sich mit dem Bild des Dichters, das uns erhalten ist. Auf dem Titelblatte von „Dekker his Dreame“ ist ein Mann auf einem Lager abgebildet, der jedenfalls den Dichter darstellen soll. Es läßt sich aber auch dafür kein Beweis bringen.

Wie sein späteres Leben wird Dekker wohl auch die Jugendzeit nicht leicht gemacht worden sein. Wir wissen darüber nichts und können auch aus seinen Werken nichts schließen, weil in ihnen nie auf die Kindheit der Helden Bezug genommen wird. Vor allem ist das eine auffallend, daß Dekker, der mit aller Weichheit seine Vätercharaktere auszugestalten weiß, keine Töne für die Mutterliebe übrig hat. Stets sind es die Väter, welche über das Wohl ihrer Töchter wachen. Kann man aus dieser Tatsache eigene Erfahrungen vermuten? Stand ihm nur der Vater im Gedächtnis, nicht aber die Mutter?

Daß er Merchant-tailor in seinem Privatleben gewesen sei, dafür läßt sich kein anderer Beweis bringen, als ein handschriftlicher Eintrag auf dem Titelblatte zu Dekkers „Troia Nova Triumphans or London Triumphing“.[4]) Dagegen ist die Annahme,

---

[1]) Memoirs of Actors XVI/XVII.

[2]) Mem. Introd. XIII (Grosart V).

[3]) Fleay, „A Biographical Chronicle of the English Drama“ 1891 I, 121. Im Gegensatz hierzu nennt Boyle ihn einen ungewöhnlichen holländischen Namen („Die englische Bühne zu Shakespeares Zeit“ Übers. von Gelbke, mit Einl. von R. Boyle, Bd. II).

[4]) Der Eintrag „marchant-tailor“ auf dem Titelblatte ist jedenfalls von

daß er Handwerkerkreisen entstammte, zu rechtfertigen durch seine Vorliebe für Schuster, Schneider, Tuchmacher usw.[1]) in seinen Dramen wie Prosawerken. In dieser Beziehung erinnert er sehr an Thomas Deloney.

Ob Dekker je aus London herausgekommen ist, darüber ist nichts bekannt. Man dürfte vermuten, daß sich dann Erinnerungen an etwaige Reisen in einem seiner Werke wiederfinden würden. Das ist aber nicht der Fall. Grosarts Bemerkung: occasionally there are bits of nature-painting which suggest that the Author made escapes to the country, perhaps with „strolling companies" (Mem. Introd.) ist zu bezweifeln, denn Naturschilderungen finden wir bei Dekker sehr selten und sind meist konventioneller Art z. B. die Gartenszene in „The Shoemakers' Holiday" (Works I, 16); der Eingang zu „The Wonderfull Yeare" (Grosart I, 83ff.) und zum „Belman of London" (Grosart III, 70).

Dekker war kein Gelehrter wie etwa Jonson, Chapman oder Marston. Er gehörte zu der Gruppe der „playwrights", die sich gelegentlich aneignen mußten, was sie in ihren Werken verwerteten. Von einer Schulbildung wird bei ihm kaum die Rede gewesen sein, obwohl man nicht behaupten kann, daß er völlig ungebildet gewesen sei. Ben Jonson, der von sich rühmte „that he was better versed, and knew more in Greek and Latin, than all the Poets in England, and quintessence their braines,[2]) blickte natürlich mit Verachtung auf die lateinischen Kenntnisse des Konkurrenten, der dem Horaz-Jonson Plagiat vorwirft, aber nicht weiß, woher dieser die Gedanken entlehnt hat, weil er die alten Schriftsteller nicht völlig versteht.[3]) Ähnlich wie Shakespeare und Jonson scheint Dekker früh mit dem Theater in Beziehung gekommen zu sein. Zwar wird uns seine Tätig-

---

einem Zeitgenossen hinzugefügt worden. Wie Grosart (Mem. Introd.) berichtet, findet sich der Name Dekker nicht im Register der Merchant Taylors' School, so daß kein Beweis für die Richtigkeit der Angabe vorhanden ist. (ebenso Bullen).

[1]) Einige Beispiele für Schuhmacher: „Shoemakers' Holiday". In „Match me in London" verkleidet sich Cordolente als Schuhmacher. In die grausigen Schilderungen der Pest in „The Wonderfull Yeare" flicht er eine lustige Schuhmachergeschichte ein (Grosart I, 130). Die Schneider haben ihre eigene Hölle (Newes from Hell. Grosart II, 139; If this be not a good Play . . . Works III, 328).

[2]) Zitiert nach Elze, Shakespeare S. 425.

[3]) And, but that I would not be thought a prater,
I could tell you he (Jonson) were a translator.
I know the authors from whence he has stole,
And could trace him too, but that I understand them not full and whole.
(Poetaster V, 1 ed. Gifford 130.)

keit als Dramatiker erst am 8. Jan. 1597/98 bezeugt, wo wir in Henslowes Diary (ed. Collier S. 117) die Notiz finden, daß Mr. Dickers „twenty schillinges“ empfängt für ein „book“, aller Wahrscheinlichkeit nach die Bearbeitung eines Dramas oder als Vorschuß für den am 15. Jan. eingetragenen „Phaeton“, das erste selbständige Drama des Dichters, wofür er £ 4 erhält. Es ist anzunehmen, daß er schon vor 1597/98 als Dramatiker tätig gewesen ist, nur verzeichnet Henslowe erst von diesem Jahre an die Namen der Dichter und die Titel der gekauften Werke. Fleay setzt Dekkers Tätigkeit als Theaterdichter für die Admiralstruppe schon von 1588 an, was jedenfalls zu früh ist. Die Menge der Theaterstücke, an denen er in den Jahren 1597 bis 1599 beteiligt war, läßt jedoch vermuten, daß er kein Neuling in der dramatischen Praxis war. Außerdem wird er 1598 in Meres' "Palladis Tamia or Wit's Treasury“ erwähnt unter denjenigen „(who) are our best for Tragedie“. Hätte er erst im Jahre vorher begonnen, Dramen zu schreiben, würde ihn Meres wohl nicht unter den besten „for Tragedie“ genannt haben. Trotz seiner engen Verbindung mit dem Theater ist er aber jedenfalls kein Schauspieler gewesen. Wir finden seinen Namen nicht unter den Admiralsspielern, deren Truppe er angehört haben müßte, da er für sie schrieb. Außerdem heißt es im „Poetaster“, daß Schauspieler den „Demetrius“ (Dekker) gedungen hätten, Jonson auf die Bühne zu bringen.[1]) Er gehörte also nicht zu diesem Stande.

Das Glück einer gesicherten Lebensstellung, womit ihm die Zeit zu einem ruhigen Schaffen gegeben gewesen wäre, war ihm nicht vergönnt. Bezeichnenderweise das einzige, was wir von seinen privaten Verhältnissen wissen, ist seine drückende Armut, unter der er bis an sein Lebensende zu leiden hatte. Wucherer und Pfandleiher, mit denen er wohl manches Mal in unangenehme Berührung kam, finden wir oft in seinen Werken erwähnt. Trotz der finanziellen Bedrängnis kann man nicht behaupten, daß sich Bitterkeit oder Unzufriedenheit bei ihm findet. Ein leichtes Herz, eine Art Fortunatusnatur blieb ihm eigen bis zum Tode und half ihm über manche bittere Stunde hinweg.

Seine Mittellosigkeit lag vor allem in dem Verhältnis begründet, in welchem die Dichter dieser Zeit zu den Theaterunternehmern standen. Der Theaterbesitzer oder Agent kaufte das oft noch nicht vollendete Stück, gab Vorschüsse den immer des Geldes bedürftigen Poeten und machte das Geschäft, wenn

[1]) Poetaster III, 118.

das Stück gefiel. Ebenso sammelte der Schauspieler, der oft zugleich Mitbesitzer war (Shakespeare, Burbadge, Alleyn), Glücksgüter und wurde ein reicher Mann, während der Theaterdichter arm blieb und auf die Gnade des Unternehmers angewiesen war. Nur selten finden wir bei Henslowe die Bemerkung, daß er den Dichtern ein Extrageschenk machte, wenn der Erfolg des Stückes derartig war. Für „The Medicine for a curst wife" erhielt Dekker „over and above his price 10 ^{sh}" (am 27. Sept. 1602, Diary ed. Collier S. 240).

Der fortwährende Geldmangel brachte ihn oft mit dem Gefängnis in Berührung, in dem er einen Teil seines Lebens verbringen mußte. Im Februar 1597/98 saß er „in the Counter", wie Henslowe (Diary S. 118) schreibt, der ihn für 40 sh auslöst, zweifellos wegen Schulden. Am 30. Jan. 1598/99 zahlt Henslowe 3 ^{li} 10 ^{sh} „to descarge Thomas Dickers frome the areaste of my Chamberlains men" (Diary S. 143). Der Grund für diese Haft ist unbekannt. Am glaublichsten ist Colliers Vermutung, daß Dekker irgendwelche Vertragsbestimmungen nicht erfüllt hatte, welche er vorher mit der Chamberlain's Truppe eingegangen war, wahrscheinlich wegen der Abfassung eines Dramas, für das er vielleicht schon Vorschuß erhalten hatte. Jedenfalls lag Henslowe daran, seinen Theaterdichter wieder auszulösen. Lange kann die Haft nicht gedauert haben, denn kurz zuvor, am 20. Jan., hatte der Dichter von Henslowe 3 ^{li} für ein Vorspiel zu „The Civil Wars in France" erhalten. Daß sich Dekker nach seiner Freilassung an den Chamberlain's Men in einer Satire, dem mit Chettle gemeinsam verfaßten Stücke „Troilus and Cressida", gerächt habe, ist eine Behauptung Fleays,[1]) für die er keine beweisenden Gründe bringen kann.

In den Jahren 1600—1605 scheint er in pekuniär günstigeren Verhältnissen gelebt zu haben. Diese Zeit ist auch die Glanzperiode seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Dann aber verschlechterte sich seine finanzielle Lage von Jahr zu Jahr. Die großen Pestjahre von 1606—1610, besonders 1608/09, zwangen ihn, durch Prosaschriften sich seinen Lebensunterhalt zu erwerben. Infolge von Schulden kam er 1613 in „the King's Bench", wo er lange saß. Oldys erzählt uns: he (Dekker) was in prison from 1613—1617 and how much longer he could not tell. Aus dieser Zeit existieren zwei Briefe des Dichters an Edw. Alleyn.[2]) Der eine ist datiert King's Bench 12. Sept. 1616 und ist geschrieben anläßlich des Baues von Dulwich College. Die Verse, welche

[1]) Fleay a. a. O. 120.
[2]) abgedruckt in Collier, Memoirs of Edw. Alleyn und Works I, 32/33.

Dekker zum Preise des Gründers verfaßt hatte, sind verloren gegangen, nur der Begleitbrief ist uns erhalten. Alleyn scheint sich auch des Dichters angenommen zu haben, wie aus einem zweiten Briefe hervorgeht, worin Dekker schreibt „J give you thanks for the last remembrance of your love", aber nach dem weiteren Inhalte zu urteilen, war er schon wieder in Schuldhaft. Die Freiheit, die ihm Alleyn möglicherweise verschafft hatte, kann nur kurze Zeit gewährt haben. Leider ist der zweite Brief ohne Datum. Der Aufenthalt in the King's Bench scheint bis 1619 gedauert zu haben. Das geht aus zwei Stellen der Vorrede von „Dekker his Dreame" (1620) hervor, worin er von einem siebenjährigen Aufenthalte im Gefängnis spricht. In der ersten Vorrede heißt es: „For the Bed on which seuen years J lay Dreaming, was filled with thornes instead of fethers, my pillow a rugged flint, my Chamberfellowes (sorrowes that day and night kept me company) the very, or worse than the very Infernall Furies" (Grosart III, 7). Das zweite Vorwort, an den Leser, beginnt mit den Worten: „Out of a long Sleepe, which for almost seuen years together, seized al my sences . . ." (III, 11.)

Als Dekker das Gefängnis verließ, war er ein gebrochener Mann. Die jahrelange Not hatte ihn frühzeitig altern lassen. Obwohl er noch nahezu 20 Jahre lebte, hat er in dieser langen Zeit nicht mehr viel leisten können, was dauernden Wert hätte, wenn er auch zu seinem Lebensunterhalt noch mancherlei schreiben mußte. In den Jahren 1627—29 verfaßte er die Lord-Mayor's Pageants, dann folgen noch einige Neudrucke früher verfaßter Dramen.

Über das Ende seines Lebens ist nichts bekannt. 1636 wird die letzte der von ihm allein geschriebenen Komödien gedruckt, „The Wonder of a Kingdom". Dem Stücke merkt man an, trotz des flüssigen und witzigen Dialogs, daß Dekker nicht mehr die alte Kraft besaß. Die „old tunes", von denen er in der Vorrede zu „Match me in London" spricht, hatten einem neuen Geschmack Platz machen müssen. Die alte Schule hatte sich überlebt, die meisten ihrer Vertreter waren schon lange gestorben: Shakespeare 1616, Middleton 1626, Chapmann 1634, Jonson 1637. Dekker starb als einer der letzten aus der Glanzperiode des elisabethanischen Theaters, fremd den neuen Verhältnissen und Literaturströmungen, denen er sich nicht mehr anzupassen verstand, gegenüberstehend. Wir wissen nicht genau, wann er gestorben ist. Man setzt sein Todesjahr um 1640 an; Fleay schon bedeutend früher. Da er annimmt, daß die Vorrede zu „English Villanies" schon einer früheren Ausgabe vom Jahre 1632 angehört, so sind für ihn das letzte Zeugnis von Dekkers Leben die 1632 an den

Dichter Brome gerichteten Verse zu dessen „Northern Lass". „The Wonder of a Kingdom" konnte ja nach des Dichters Tode gedruckt worden sein. Den Umschwung der politischen Verhältnisse seines Vaterlandes und die Schließung des Theaters, dem sein ganzes Leben gewidmet gewesen war, hat er sicher nicht mehr erlebt.

Zwei Charaktereigenschaften sind es vor allem, die Dekker zu einer sympathischeren Gestalt machen als die meisten seiner Zeitgenossen. Erstlich ist es seine treuherzige Ehrlichkeit und kindliche Offenheit und zweitens der Ernst, mit welchem er gegen die Zügellosigkeit und Unsittlichkeit seiner Zeit ankämpft. Diese beiden Züge finden sich in allen seinen Werken, und man kann wohl vermuten, daß sie seinem Charakter entsprachen. Aus den Komödien zu schließen, war er kein so exzentrisch veranlagter Mensch, wie z. B. Marlowe. Wilde Leidenschaften sucht man vergebens in seinen Gestalten, von gräßlichen Szenen, wie bei Kyd, Marlowe, Webster, ist keine Spur zu finden. Ob er ein ebenso liederliches Leben geführt hat, wie wir von vielen seiner Zeitgenossen wissen, dafür gibt es keine Zeugnisse. Man muß zugeben, daß er wie kein anderer die Sitten der „Gallants" in Theater und Speisehaus kannte und von dem Leben und Treiben des lichtscheuen Gesindels von London Bescheid wußte, eine Kenntnis, die er nur durch eigene Erfahrung erlangt haben kann. Das würde für seinen Lebenswandel nicht gerade vorteilhaft sprechen und seine fortwährende Geldnot erklären. Anderseits ist zu berücksichtigen, daß Jonson in „Cynthia's Revels" und „Poetaster" dem Dichter mancherlei vorwirft, nur kein liederliches Leben, was für Ben sicherlich ein Punkt zur Satire gewesen wäre, den er nicht unberücksichtigt gelassen hätte.

In politischer Beziehung gehörte Dekker der demokratisch-nationalen Richtung an und stand so in der späteren Zeit im Gegensatz zu den Vertretern der gelehrt-höfischen Dichtung. Sein Ideal ist das „merry old England" der jungfräulichen Königin. In Elisabeth sieht er die Macht und den Glanz seines Vaterlandes verkörpert. Eine Verherrlichung der Königin ist ihm gleichbedeutend mit einer Verherrlichung des Landes. Den „Prolog am Hofe" im „Fortunatus" hat man Dekker oft als niedrige Schmeichelei ausgelegt, wodurch er sich die Gunst der Königin erwerben wollte.[1]) Daß dies nicht bloß aus dem Grunde

[1]) Daß die Bezeichnung für die 68jährige Elisabeth „flourishing like May" in damaliger Zeit nichts Auffälliges war, beweisen noch andere Beispiele. Elisabeth blieb bis an ihr Ende Gegenstand dichterischer Huldigung; vgl. Lyly: „Endymion"; Peele „The Arraignment of Paris"; Greene Schluß von „Friar Bacon und Friar Bungay"; Jonson: „Cynthia's Revels".

geschah, um materiellen Nutzen daraus zu ziehen, sondern Dekkers wahre Verehrung für Elisabeth ausdrückt, beweisen Beispiele in seinen späteren Werken, vor allem in „The Wonderfull Yeare", wo er der verstorbenen Königin ein ehrenvolles Denkmal setzt. Der Tod der Elisabeth machte auf ihn, wie auf jeden anderen Engländer, einen tiefen Eindruck: She was the Courtiers treasure, therefore he had cause to mourne: the Lawyers sword of justice, he might well faint: the Merchants patronesse, he had reason to looke pale: the Citizens Mother, he might best lament, the Shepheards Goddesse, and should not he droope? heißt es in „The Wonderfull Yeare" (ed. Grosart I, 87).[1]) Von seiner Stellung zum neuen Herrscherhause erfahren wir nichts. Er steht dem neuen Könige und seinem Regime vorsichtig und skeptisch gegenüber. Das Gedicht in „The Wonderfull Yeare" (I, 97) und das Gelegenheitsstück „The Magnificent Entertainment", welches er anläßlich des Einzugs der königlichen Familie in London 1604 auf Bestellung verfaßte, sind keine Zeugnisse für seine wahren Gefühle. Sonst spricht er sich über die Stuarts nicht aus. Mit den Schotten war ein neuer Geist eingezogen, der auf die höheren Kreise Englands seinen Einfluß ausübte und sich auch in der Literatur geltend machte.[2]) Shakespeare wandte sich in seinen Dramen noch an alle Stände. Unter der Regierung Jakobs machte sich aber eine Kluft zwischen den Anschauungen der Vornehmen und denen der breiten Volkskreise mehr und mehr bemerkbar. Die oberen Kreise wurden exklusiver und schauten mit Verachtung auf den Pöbel herab. Da sie die Protektoren der Schauspieler waren und diese vor den immmer mehr Macht gewinnenden Puritanern schützten, so schlugen sie sich erklärlicherweise auf Seite des Adels und mit ihnen die Dichter, deren Stücke sie aufführten. Charakteristisch ist die Behandlung des Bürgers in den Dramen von Beaumont und Fletcher, wo er meist lächerlich erscheint und zur Zielscheibe des Spottes dient. Diese Schwenkung, welche wir bei vielen Dichtern bemerken, hat Dekker nicht mitgemacht. In seinen Stücken dominiert das bürgerliche Element. Es ist damit nicht gesagt, daß er gegen den Hof geschrieben habe, obwohl bei seinen Herzögen und Fürsten oft

---

[1]) Dieses Prosawerk ist besonders interessant, weil es ein treffendes Bild gibt von der Ungewißheit, die durch den Tod der Königin über das Land gekommen war. Upon Thursday it was treason to cry God save King James King of England, and upon Friday hye treason not to cry so. In the morning no voice hearde but murmures and lamentation, at noone nothing but shoutes of gladnes and triumphe (Grosart I, 99).

[2]) vgl. Aronstein: Die Moral des Beaumont und Fletcherschen Dramas (Anglia 31, 145ff.).

eine bedenkliche Moral zu finden ist, die sich leicht auf das Hofleben der Stuarts beziehen ließe. Ein stärkeres Hervortreten des Bürgertums läßt sich allerdings nicht leugnen. Man findet jedoch noch wenig Kritik der Handlungen der Fürsten oder ein Auflehnen gegen ihre Macht. Der Bürger sieht noch immer respektvoll auf den Herrscher, selbst wenn er die Ehre seines Weibes antastet, gebraucht er keine Gewalt, sondern sucht durch List das Schlimmste zu verhüten.

Dekker war ein eifriger Protestant und Patriot.[1]) Beides war bei ihm eng miteinander verbunden. Wenn dem Vaterlande von einer Seite Gefahr drohte in dieser Zeit, so war es von dem mit dem Papste verbündeten König von Spanien. Gegen beide richtete sich sein patriotischer Haß, wie seine „Whore of Babylon" zeigt. In „Match me in London" ist die antikatholische Tendenz abgeflaut, der König ist in dieser Tragikomödie nur dem Namen nach Spanier. Daß sein Haß gegen den Katholizismus nur in den Zeitverhältnissen begründet ist, sich jedoch nicht gegen die katholische Religion als solche richtet, beweist seine Mitarbeit an der Verherrlichung der Märtyrerin Dorothea in dem mit Massinger gemeinsam verfaßten Drama „The Virgin Martyr".

Dekkers Religiosität tritt uns vor allem in seinen Prosawerken entgegen, doch finden sich auch in den Dramen zahlreiche biblische Anklänge. Den Puritanern gegenüber ist er tolerant. Es lassen sich wenig Stellen auffinden, welche sich gegen diese Leute richten. Nur in dem Nachspiel zu „If this be not a good Play, the Devil is in it" ist eine Ausnahme zu konstatieren, sonst sind Anspielungen selten und meist sehr harmloser Art. In seinen Sittenschilderungen und Predigten gegen die herrschende Unmoralität hatte er ja manche verwandte Züge mit den Puritanern.

Obwohl Dekker, zumal in seiner Tätigkeit als Prosaschriftsteller, oft durch die äußere Not gezwungen wurde, auf den herrschenden Geschmack des Tages Rücksicht zu nehmen, so empfand er doch diesen Druck und machte wiederholt seinem Herzen Luft in den Vorreden zu den Traktaten, von denen er eine große Zahl in die Welt hinaussandte. Nirgends finden wir eine Schmeichelei der großen Masse, im Gegenteil, sein Spott ergießt sich über die Nörgler, denen niemand etwas recht machen kann. Das Lesepublikum war damals schon sehr anspruchsvoll: a thousand palats must bee pleased with a thousand sawces·

[1]) Swinburne a. a. O. 64. Dekker was an ardent and a combative patriot, ever ready to take up the cudgels in prose or rhyme for England and his yeoman against Popery and the world.

and one hundred lines must content fiue hundred dispositions. A hard task: one sayes, it is too harsh: another too supple: another to triuiall: another too serious. The first reades, and mewes: the second reades and railes, the third reades, and rackes me: the fourth reades, and rends me (Vorrede zu „A Strange Horse Race". Grosart III, 311). Sein Spott trifft auch die anmaßenden Gulls, die sich als Kritiker aufspielen, obwohl sie gar nicht lesen können, und nicht zuletzt die vielen Dichterlinge, die wie Drohnen von anderer Leute Arbeit leben: Alas poore wenches (the nine Muses) much are you wronged to have such a number of Bastards lying upon your hands .... Banish these Wordpirates into the gulfe of Barbarism. (The Wonderfull Yeare Introd.)

Von Gönnern, die ihm durch gelegentliche Unterstützungen das Leben erleichterten, ist nichts bekannt. Man hat Lodovick Carlell, dem der Dichter seine Tragikomödie „Match me in London" widmete, als einen solchen ansehen wollen, es fehlen aber jegliche Beweise dafür. Der einzige vielleicht, der sich zuweilen seiner angenommen hat, ist Edw. Alleyn gewesen, wie aus dem erwähnten Briefe Dekkers an ihn hervorzugehen scheint. Die Hilfe, die ihm Henslowe mehrmals gewährte, wird wohl aus eigennützigen Gründen geschehen sein, da er eine solche Kraft, wie Dekker war, seiner Truppe erhalten wollte.

B. Dekkers literarische Tätigkeit.

Dekker hat in seinem Leben eine äußerst fruchtbare Tätigkeit entfaltet. Das ist ihm mehrfach zum Nachteil angerechnet worden. Vor allem die Menge von Dramen, an denen er von 1598—1600 beteiligt war, veranlaßten Jonson zu seiner bissigen Bemerkung über den Dichter „one Demetrius, a dresser of plays about the towne here" (Poetaster III, 118). Sein literarisches Schaffen erstreckt sich auf nahezu 40 Jahre. 1597/98 sind die ersten Dramen bezeugt und Ende der 30er Jahre des 17. Jahrhunderts erscheint seine letzte Komödie.

Wir können bei ihm drei Perioden unterscheiden:

I. Die Zeit seines Aufkommens bis etwa zum Jahre 1599;
II. ca. 1600—1612, in diese Jahre fallen seine besten Dramen und Prosawerke;
III. ca. 1613 bis ca. 1640, in dieser Zeit hat er wenig mehr geschaffen, was dauernden Wert besitzt.

Die Dreiteilung ist bedingt durch die äußeren Verhältnisse, in denen er lebte. Ähnlich wie Shakespeare ist er in den ersten

Jahren seiner Tätigkeit nicht sehr wählerisch in bezug auf seine Stoffe. Er nimmt, was er an vorhandenem vorfindet, überarbeitet alte Dramen, allein oder meist in Gesellschaft mit anderen Dramatikern. Am Ende des Jahrhunderts hat er sich durch die Praxis so weit in die Höhe gearbeitet, daß er uns in den erhaltenen Stücken als routinierter Bühnenschriftsteller entgegentritt.

Von den zahlreichen Stücken vor 1600, an denen Dekker Anteil hatte, ist nur wenig erhalten. Das liegt nicht daran, daß die Quartos verloren gegangen sind, sondern diese Dramen werden, wie die vieler anderer Autoren, überhaupt nicht gedruckt worden sein. Sie blieben im Besitze der aufführenden Truppe, um den Konkurrenzgesellschaften nicht die Möglichkeit zu geben, etwaige Zugstücke für sich auszunutzen. Erst infolge von Raubdrucken, die wider Wissen und Willen der Dichter und Schauspieler von skrupellosen Druckern gemacht wurden, sah man sich veranlaßt, durch eigene Veröffentlichung dem Mißbrauch vorzubeugen.[1]) Für das Publikum blieb in der ersten Zeit der Druck etwas Nebensächliches,[2]) und auch der betreffende Dichter kümmerte sich wenig darum, weil er keinen Nutzen davon hatte. Die Dramen waren völlig der Willkür der Drucker und auf der Bühne derjenigen der Schauspieler ausgeliefert, welche nach ihrem Belieben änderten und strichen, ohne daß der Dichter dagegen Einspruch erheben konnte (vgl. Dekkers Vorrede zu „The Whore of Babylon"). Daher erklärt sich auch, daß die meisten von Dekkers Komödien schlecht überliefert sind und flüchtig geschrieben erscheinen.[3]) Sammelausgaben gab es zu dieser Zeit noch wenige.[4]) Die große Masse der Schriftsteller bemühte sich

[1]) Daß auch Dekkers Stücke nicht von den üblichen Raubdrucken verschont geblieben sind, beweist eine Bemerkung Henslowes, wonach ein Drucker 40sh erhält, damit er „Patient Grissil" nicht druckt (ed Collier 167). Elze a. a. O. 321 meint, es wäre der Ankauf einer ganzen Auflage vor dem Erscheinen.

[2]) Später änderte sich der Geschmack des Publikums. Sobald die gedruckten Stücke in Mode gekommen waren, wurden sie viel gekauft, wie wir aus der Klage in Prynnes „Histriomastix" ersehen, daß innerhalb zweier Jahre 40000 von dramatischen Texten vertrieben wurden.

[3]) Die Raubdrucke bringen manches nur erzählungsweise, doch auch die rechtmäßigen Quartos lassen viel zu wünschen übrig. Akt und Szenenteilung fehlt in den meisten. Von Dekkers Stücken haben nur die zuletzt gedruckten („Match me in London" und „The Wonder of a Kingdom") Aktteilung. In „The Honest Whore I" findet sich Szenenbezeichnung von Szene 9 an. Die szenischen Bemerkungen sind fast überall sehr mangelhaft. Auftritt und Abgang sind oft vergessen oder an falscher Stelle gedruckt, ferner werden Personen oft miteinander verwechselt. In „The Honest Whore I" (Works II, 78) wird sogar versehentlich an Stelle der Person der Name des Schauspielers (Tarlton) genannt.

[4]) z. B. zu nennen sind die von Jonson und Beaumont-Fletcher.

nicht darum, ihre gesamten Werke in Folio drucken zu lassen. Von den Dichtern der Volksbühne ist Shakespeare der einzige, dessen Werke gesammelt wurden, aber erst nach seinem Tode; er selbst hat sich nicht darum gekümmert.

Die Schauspielergesellschaft, für welche Dekker die meisten seiner Bühnenwerke schrieb, war die sogen. Admiralstruppe.[1]) Diese war eine der angesehensten Truppen Londons und eine Zeitlang die Konkurrenztruppe der Chamberlain's Men (der späteren King's Men), bei welchen Shakespeare beteiligt war. Die Gesellschaft stand unter dem Protektorate von Charles Howard, Earl of Nottingham, und nannte sich zuerst schlechtweg Nottingham's Men; als seit 1597 ihr Gönner zum Lord High Admiral ernannt wurde, hießen sie von da ab Admiral's Men. Über ihr Repertoire sind wir genau orientiert durch Henslowes „Diary". Der schon so oft genannte Henslowe ist eine der eigenartigsten Gestalten in der Theatergeschichte aller Völker. Er war Theateragent, Pfandleiher, Lieferant von Garderoben und Theaterutensilien und schließlich auch Theaterbesitzer. Er war ein geschickter Geschäftsmann und vermittelte den Verkehr zwischen den Dichtern und der Admiralstruppe. Auf ihn waren die Poeten angewiesen; durch Vorschüsse, die er für noch unvollendete Dramen gab, wußte er sich immer eine Anzahl Dichter zur Verfügung zu halten, welche das stets nach Novitäten verlangende Londoner Publikum mit neuen Stücken versorgten. Sein Tagebuch ist für uns oft die einzige Quelle zur Datierung von Dramen, wir erhalten auch eine genaue Kenntnis über die Summen, welche die Dichter für ihre Werke erhielten.[2]) Henslowe spielt in Dekkers Leben eine große Rolle, denn ihm war daran gelegen, einen so fruchtbaren Schriftsteller seiner Truppe zu erhalten. Wie wir gesehen haben, löste er ihn mehrmals aus der Schuldhaft. — Außer den Admiral's Men haben noch einige andere Truppen Dekkersche Stücke aufgeführt. Dieser Wechsel ist aber meist nur ein äußerlicher, da sie entweder aus der alten Truppe hervorgegangen waren oder sonst mit Henslowe in Verbindung standen. Zu nennen ist die Truppe des Prince of

---

[1]) vgl. Maas: Äußere Geschichte der engl. Theatertruppen usw. S. 62ff.

[2]) Für ein neues Stück zahlte Henslowe 4—8li. Nach 1600 stieg das Honorar bis auf £ 12, 1613 sogar auf 20 Pfund (Dabornes „Machiavel and the Devil", Fleay I, 76). Für „The Page of Plymouth" erhielten Jonson und Dekker gemeinsam £ 11, eine für diese Zeit sehr hohe Summe. „The Medicine for a curst wife" brachte dem Dichter £ 10, für „Patient Grissil" bekamen die Verfasser Dekker, Chettle und Haughton 9 Pfund. Für den „Fortunatus" zahlte Henslowe £ 6, für „The Triplicity of Cuckolds", „The Honest Whore I" je £ 5, für „Phaeton" £ 4, für „Bear a Brain" und „The Gentle Craft" sogar nur £ 3.

Wales Henry. Nach der Thronbesteigung Jakobs trat die Admiralstruppe in den Dienst des Prince of Wales, wahrscheinlich Ende des Jahres 1603, denn Mitte August finden wir noch Admiralsspieler in Leicester[1]). Aus dem Repertoire der Prince Henry's Men ist nicht viel erhalten, das meiste wird beim Brande des Fortune-Theaters zugrunde gegangen sein, wobei jedenfalls auch manches Stück unseres Dichters, was noch aus dem Repertoire der Admiralstruppe stammte, den Flammen zum Opfer gefallen ist.[2]) Neben dieser Truppe sind die Worcester-Men zu nennen, welche vom August 1602 bis Mai 1603 im „Diary" Henslowes bezeugt sind, und dann die Queen Anne's Players, die aus den Worcester-Men hervorgegangen zu sein scheinen. Die Truppen der späteren Zeit (Prince's Charles Men, Lady Elizabeth's Men usw.) sind für Dekker von keiner großen Bedeutung. Von den Kindertruppen kommen nur die Paul's Boys in Betracht, welche den „Satiromastix" spielten und ferner noch einige gemeinschaftliche Stücke mit Webster.

Um einen Überblick von der Tätigkeit unseres Dichters als Dramatiker zu gewinnen, sei eine Liste der Dramen gegeben, an welchen Dekker nach Henslowes Bericht von 1598—1603 beteiligt war. Anschließend daran sollen die Stücke genannt werden, welche von anderen Truppen, außer den Admiral's Men, gespielt wurden.

I. Stücke der Admiralstruppe von Henslowe angekauft.

Januar bis Juli 1598.

[„a book" of Mr. Dickers, Titel unbekannt]		
Phaeton (The Sun's Darling?)		
Triplicity of Cuckolds.		
Famous Wars of Henry I.	gemeinsam mit	Chettle, Drayton.
(I.) Earl of Godwin	„ „	Chettle, Drayton, Wilson.
Piers of Exton	„ „	Chettle, Drayton, Wilson.

[1]) vgl. Maas a. a. O. 80, auch für die folgende Liste wurde Maas a. a. O. 68ff. benutzt.

[2]) Auf welche andere Art die Manuskripte oft verloren gingen, zeigen die Verse „Ballade in praise of London' Prentices, and what they did at the Cockpit Play-house in Drury Lane on Shrove Tuesday 1617":

„Bookes old and young on heap thy flung
And burn'd them in the blazes,
Tom Decker, Heywood, Middleton,
And other wandering crazies;
Poore Daye, that day not'scaped away;
And what still more amazes
Immortal Cracke was burnd all black
Which every body praises.
Collier, Annals of the Stage 402.

(I) Black Batman of the North gemeins. mit Chettle, Drayton, Wilson.
II. Godwin „ „ Chettle, Drayton, Wilson.
Madman's Morris „ „ Drayton, Wilson.
Hannibal and Hermes „ „ Drayton, Wilson.
Piers of Winchester „ „ Drayton, Wilson.

Juli bis Dezember 1598.

Chance Medley[1]) gemeinsam mit Monday, Wilson.
(II) Worse afraid than hurt (Hannibal and Hermes) „ „ Drayton.
(I) Civil Wars in France „ „ Drayton.
Connan, Prince of Cornwall „ „ Drayton.
II. Civil Wars „ „ Drayton.
III. Civil Wars „ „ Drayton.

Januar bis September 1599.

The first introduction of the Ciuil Wars in France.
Troilus and Cressida gemeinsam mit Chettle.
Orestes Fures.
Agamemnon gemeinsam mit Chettle.
*Gentle Craft[2]).
Stepmother's Tragedy gemeinsam mit Chettle.
Bear a Brain.
Page of Plymouth gemeinsam mit Jonson.
Robert II King of Scots „ „ Jonson u. Chettle.

September bis Dezember 1599.

*Patient Grissil gemeinsam mit Chettle u. Haughton.
*Fortunatus.

Januar bis Juli 1600.

Truth's Supplication to Candlelight.
Spanish Moor's Tragedy gemeinsam mit Day, Haughton.
Seven Wise Masters „ „ Day, Haughton, Chettle.
Golden Ass and Cupid and Psyche gemeinsam mit Day, Chettle.
Fair Constance of Rome „ „ Day, Chettle, Hathway.

September 1600 bis Mai 1601.

„the forteion tenes"
Phaeton für eine Hofaufführung verbessert.
King Sebastian of Portugal gemeinsam mit Chettle.

---

[1]) Aus dem Eintrag bei Henslowe geht nicht klar hervor, ob Chettle oder Dekker Mitverfasser waren, vgl. Henslowes Diary ed. Collier 132.
[2]) Die mit * bezeichneten Stücke sind erhalten.

Mai bis Dezember 1601.
(Satiromastix s. unter III.)
Januar bis Juli 1602.
Pontius Pilatus Prolog und Epilog von Dekker.
Tasso's Melancholy von Dekker geändert.
Jephtay gemeinsam mit Monday.
Two harpes (?) „ „ Monday, Drayton, Middleton, Webster.

Medicine for a curst wife.
August bis Dezember 1602.
Tasso's Melancholy nochmals geändert.
Januar bis Mitte März 1603.
*Patient Man and Honest Whore (I) gemeinsam mit Middleton.

II. Worcester's Men.

August bis Dezember 1602.
*[II] Oldcastle „new adicyion" von Dekker.
(Medicine for a curst wife s. I Jan. bis Juli 1602).
I. Lady Jane gemeinsam mit Heywood, Smith, Webster, Chettle.

II. Lady Jane.
Christmas comes but once a year gemeinsam mit Chettle, Heywood, Webster.

III. Chamberlain's Men.

*Satiromastix or the Untrussing of the Humerous Poet 1601.

IV. Children of St. Paul's.

*Satiromastix s. u. III.
*Northward Hoe! } mit Webster 1607.
*Westward Hoe! }

V. Prince Henry's Men.

*The Honest Whore (I) 1604 mit Middleton (s. auch I Jan. bis März 1603).
*(The Honest Whore II Stat. Reg. 1608).
*The Whore of Babylon 1607.
*The Roaring Girl 1611 mit Middleton.

VI. Queen Anne's Men.

*Sir Thomas Wyat 1607 gemeinsam mit Webster.
*If this be not a good Play ... 1612.
*Match me in London (gedr. 1631).

VII. The Prince's (Charles) Men.

The Bellman of Paris gemeinsam mit Day 1623.
Fairy Knight „ „ Ford 1624.

VIII. Lady Elizabeth's Men.

*The Sun's Darling gemeinsam mit Ford 1623/24, gedruckt 1656.
*Match me in London s. u. V.
*The Witch of Edmonton gemeinsam mit Ford u. Rowley 1621 nach Fleay I 231, gedruckt 1658.

IX. Palgrave's Men.

Bristow Merchant gemeinsam mit Ford 1624.

X. Late Queen Anne's Men.

*Virgin Martyr gemeinsam mit Massinger 1622.

Anmerkung: Diese Liste kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen. Bei einer Reihe von Dramen wird Dekkers Mitarbeit angenommen, ohne daß sich ein strenger Beweis führen läßt. Bei Fleay I, 121 finden wir eine Reihe alter Admiralsspiele, die dieser ihm zuschreibt (bezw. Bearbeitungen Dekkers annimmt): Philippo and Hypolito 1594, Marlowes Faust 1594, The French Doctor 1594, Dioclesian 1594, Antonio and Valea 1595, Fortunatus I 1596, The Set at Maw, The Mack 1595. Aus späterer Zeit: Stewtley 1600; The Spanish Fig. 1602; The Noble Spanish Soldier 1634.

In die Liste nicht eingereiht, weil von einer nicht bekannten Truppe aufgeführt worden, ist die letzte Komödie Dekkers „The Wonder of a Kingdom".

Gelegenheitswerke, welche der Dichter auf Bestellung verfaßte, sind: The Magnificent Entertainment on James' Passage through London 1604; Troia Nova Triumphans 1612 Britannia's Honor 1628; London's Tempe 1629.

In dieser Liste fällt vor allem die starke Beteiligung an dem Repertoire von 1598 auf, wo von 47 bei Henslowe erwähnten Stücken er nicht weniger als sechzehnmal als Mitarbeiter bezw. Bearbeiter genannt wird. Unter der großen Zahl sind nur zwei, welche seinen Namen allein tragen: „Phaeton" und „The Triplicity of Cuckolds". Der Preis von 4 bezw. 5 Pfund, die Henslowe dafür gezahlt hat, deutet auf neue Stücke. „Phaeton" scheint ein beliebtes Drama gewesen zu sein, denn im Jahre 1600 wird es vom Dichter für eine Hofaufführung umgearbeitet, wofür er nochmals 40 ^{sh} erhält. Vermutlich ist die im Jahre 1656 gedruckte Maske „The Sun's Darling" von Dekker und Ford eine spätere Bearbeitung dieses Stückes.

Im Jahre 1599 tragen von 32 Dramen 11 seinen Namen, von fünf wird er als alleiniger Autor genannt: „The first Intro-

duction of the Civil Wars in France", „Orestes Fures", „Gentle Craft", „Bear a Brain", „Fortunatus." Der Wert dieser Dramenfabrikation wird wohl den Durchschnitt der Mittelmäßigkeit nicht überschritten haben. Ein Urteil kann man sich nicht mehr bilden, da von der großen Zahl nur drei Stücke erhalten sind: „The Gentle Craft", „Fortunatus" und „Patient Grissil."

Die außerordentliche Produktivität Dekkers in dieser Zeit darf uns nicht verwundern. Man muß sie ins Verhältnis setzen zu der Zahl der Werke seiner Zeitgenossen. Die Blütezeit des englischen Dramas zeichnet sich durch eine erstaunenswerte Fruchtbarkeit aus. Selbst Jonson, der wegen seiner langsamen Arbeitsweise oft verspottet wurde, hat im ganzen 17 Dramen und 31 Masken geschaffen (Elze a. a. O. 343).

Völlig wertlos können diese Stücke auch nicht gewesen, sein, denn erstens gehören gerade diejenigen Dramen, die uns vom Ende des Jahres 1599 überliefert sind — „The Gentle Craft", „Fortunatus", „Patient Grissil" — zu seinen besten Werken, zweitens haben wir aus dieser Zeit eine Erwähnung Dekkers in Meres' „Palladis Tamia" 1598, wo ein Exkurs über die zeitgenössische Literatur eingeschaltet ist: In diesem Werke werden als die besten for tragedy genannt:[1]) The Lord Buckhurst, Doctor Ley of Cambridge, Doctor Edes of Oxford, Master Edward Ferries, the author of the Mirror for Magistrates, Marlow, Peele, Watson, Kyd, Shakespeare, Drayton, Chapman, Decker and Benjamin Johnson. Wenn wir auch an dem Geschmack und literarischen Urteil von Meres in mancher Hinsicht Zweifel hegen können, so gibt er doch das Urteil des damaligen Theaterpublikums wieder. Wir sehen daraus, daß Dekker zu dieser Zeit schon ein angesehener Dramatiker war, dessen Stücke zugkräftig waren, und daß er sich zuerst als Tragiker betätigt hat, ehe er um die Wende des Jahrhunderts sich seinem eigentlichen Arbeitsfelde, der Volkskomödie, zuwandte. Nach den Jahren der Massenproduktion erfolgt seit Ende 1599 eine Zeit der Mäßigung, in welcher er seine besten dramatischen Werke schrieb. Aus derselben Periode stammen auch die wichtigsten Prosaschriften, die in den späteren Jahren den größeren Teil seiner Tätigkeit ausfüllen.

Dekker war nicht nur Dramatiker, sondern wir können ihn auch als einen Vorläufer des modernen Journalismus betrachten. Zu dieser doppelten Laufbahn wurde er durch die trüben Verhältnisse gezwungen, in denen er lebte. Zumal wenn zur Pestzeit die Theater geschlossen waren, mußte er durch

[1]) Schücking a. a. O. 104 und An English Garner II, 99 (Arber).

Pamphlete seinen Lebensunterhalt erwerben. Als frühestes nichtdramatisches Werk gilt ein Gedicht „Canaan's Calamity", das 1598 anonym erschien.[1]) Die Hauptwerke, durch die er sich eine Stellung in der Prosaliteratur erworben hat, fallen in das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. 1603 zur Zeit der Pest erschien sein „Wonderfull Yeare" und das nach französischer Vorlage bearbeitete Büchlein „The Batchelars Banquet". In den Jahren 1606—1610 entstanden die kulturgeschichtlich interessanten Schriften,[2]) in denen er wie sein Vorgänger Nash gegen die Mißstände und sozialen Übel, vor allem in den unteren Ständen, ankämpfte. Diese Übel sind nach seiner Meinung viel gefährlicher für den Staat als äußere Gefahren und Bürgerkriege, because their villanies are more subtile and more enduring (Vorrede zu „The Belman of London" ed. Grosart III, 65).

Seine Tätigkeit als Prosaschriftsteller ist noch nicht genügend gewürdigt worden, obwohl er ein interessanter Vertreter der am Ende des 16. Jahrhunderts entstandenen Pamphletliteratur ist. Sein Hauptmuster ist Nash mit seinen sozialen Schriften, daneben benutzt er auch ausländische Werke als Grundlage, z. B. Dedekinds Grobianus, welcher die Grundlage zum „Hornbook" bildet und Antoine de la Salles „Quinze Joyes du Mariage", die Quelle zu „The Batchelar's Banquet." Überall ist der Sittenschilderung der breiteste Raum gelassen, wodurch diese Werke noch jetzt unser Interesse erwecken.

Nach der Wiedereröffnung der Theater (1610) nahm Dekker kurze Zeit seine alte Tätigkeit als Dramatiker wieder auf. „The Roaring Girl" (mit Middleton), „If this be not a good Play, the Diuell is in it" und jedenfalls auch „Match me in London" und „Virgin Martyr" (mit Massinger) entstammen den Jahren 1610 bis 1612, dazu noch das Gelegenheitsstück „Troia Nova Triumphans", eines der von Dekker auf Bestellung verfaßten Lord Mayor's Pageants. Von 1613—19 saß er bekanntlich im Gefängnis, und aus dieser Zeit haben wir nur wenige Prosawerke des Dichters.[3])

---

[1]) Da die Vorrede mit T. D. unterzeichnet ist, sieht man Dekker als Verfasser an, Swinburne a. a. O. 89 will diese Schrift jedoch Deloney zuweisen.

[2]) Sie können hier nur mit Namen aufgezählt werden: The Seven deadly Sinnes of London (1606); Newes from Hell (1606), in Neubearbeitung 1607 unter dem Titel A Knights Conjuring erschienen; The Double P.P. (anonym 1606), The Dead Terme (1608), The Belman of London (1608), Lanthorne and Candlelight (1609), The Gulls Hornbook (1609), Worke for Armorous or the Peace is Broken (1609), The Ravens Almanacke (1609).

[3]) Foure Birdes of Noahs Arke 1613, A Strange Horse Race 1613, Dekker his Dreame 1620.

Erst nach einer zehnjährigen Pause findet sich sein Name wieder im Repertoire der Schauspielertruppen. Gemeinsam mit Ford und Rowley schrieb er „The Witch of Edmonton“ (1622), mit Ford allein „The Sun's Darling“ (1624), „The Fairy Knight“ und „The Bristow Merchant“ (1624). Mit Day verfaßte er „The Belman of Paris“; möglicherweise war Day auch an dem später unter dem Titel „The Wonder of a Kingdom“ herausgegebenen Stücke beteiligt. Den zwanziger Jahren entstammen noch wenige Prosawerke („A Rod for Run-awayes“ 1625, „Warres . . .“ 1628, „Penny wise, Pound foolish“ 1630) und die Lord Mayor's Pageants der Jahre 1627—29. Als letztes Werk des Dichters gilt die 1636 erschienene Komödie „The Wonder of a Kingdom“.

Welchen Anteil Dekker an den mit anderen Schriftstellern gemeinschaftlich verfaßten Dramen hatte, bedarf noch einer genaueren Untersuchung, die aber nur für jedes Drama einzeln, mit genauer Berücksichtigung der Eigentümlichkeiten der beteiligten Verfasser vorgenommen werden kann.

Über die Beziehungen, die zwischen Dekker und seinen Mitarbeitern bestanden, werden wir im folgenden Abschnitt des weiteren hören.

C. Dekkers Stellung zu seinen Zeitgenossen.

Die Entwicklung des englischen Dramas in der zweiten Hälfte des 16. und im Anfange des 17. Jahrhunderts hat zwei gleichwertige Richtungen gezeitigt, die in einem offenkundigen Gegensatz zueinander stehen: Das gelehrte Drama, dessen Vertreter meist auf der Universität vorgebildet waren, und das aus der Mitte der Schauspieler herausgewachsene volkstümliche Schauspiel.[2]) Auf der Volksbühne herrschte ein anderer Geist, als wir ihn in Lylys Dramen finden. Der Gegensatz zwischen Volksdrama und klassizistischer Anschauung läßt sich während der ganzen Periode nicht wegleugnen und findet sein deutlichstes Beispiel in dem Antagonismus der Hauptvertreter beider Richtungen: Shakespeare und Jonson. Theoretisch mußte Jonson ein Gegner der Richtung sein, an deren Spitze Shakespeare stand, wenn auch zwischen beiden Männern Wechselbeziehungen zu finden sind. Die Mitwelt, d. h. die geistig hochstehenden Leute der Nation, bewunderten in erster Linie den Gelehrten. Ideal ist ein Mann wie Jonson, der sorgfältig entwirft und aus-

[2]) Saintsbury: A History of Elizabethan Literature p. 50; Schücking: Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit.

arbeitet, der seine gründliche Bildung überall durchblicken läßt, nicht aber einer, der in genialem Schwunge einige Szenen aufs Papier wirft und sie sofort dem oft darauf wartenden Theateragenten ausliefert. Aus dieser Tatsache lassen sich die oft kühlen Urteile über Shakespeare von seinen Zeitgenossen ererkläen. Er war den meisten von ihnen einer von den vielen „playwrights", welche die Londoner Bühne mit Stücken versorgten. Obwohl wir jetzt dieses geringe Verständnis für den Meister des Dramas kaum begreifen können, ein richtiger Kern liegt zweifellos darin, daß man ihn wie die anderen Vertreter seiner Richtung beurteilte. Shakespeare war kein plötzlich auftauchender Stern, sondern die gesteigerte geistige Kraft und der Ausdruck der Gefühle seiner Zeit. Wenn auch keiner der übrigen playwrights dem Meister in seiner dramatischen Kunst gleichkommen konnte, in ihren Werken weht derselbe Geist, der bei Shakespeare zur höchsten Entfaltung kommt. Wir finden bei ihnen viele Züge, die des Meisters würdig wären. Man darf bei diesen Dramatikern nicht immer mit dem Urteil der Abhängigkeit bereit sein. Meist haben wir kein bewußtes Nachahmen, als vielmehr ein Mitschaffen, die Verkörperung von Ideen, die alle einem gemeinsamen Boden entsprangen.

Zu einem richtigen Verständnis Shakespeares gehört nicht nur ein genaues Studium seiner Werke, sondern auch eine Kenntnis der Dramen von den weniger bekannten Vertretern der Volksbühne.

Von dieser Gruppe sind es zwei, welche ihm in vieler Beziehung am nächsten kommen, hinsichtlich des Geistes, der in ihren Werken herrscht, wenn sie auch in der Form weit entfernt von Shakespeares Kunst geblieben sind: Dekker und Webster. Berührt sich letzterer vielfach mit ihm in seinen kraftvollen Tragödien, so kommt ihm Dekker am nächsten in seiner Lyrik und kindlichen Einfachheit. Wie das persönliche Verhältnis zwischen Shakespeare und unserem Dichter gewesen ist, wissen wir nicht, da sich ersterer nie über seine Zeitgenossen ausgesprochen hat. Über Shakespeares Beteiligung am sogen. „Bühnenstreit" herrscht trotz Smalls ausführlicher Abhandlung noch große Unsicherheit. Daß er in dieser Fehde auf seiten der „Poetaster" gestanden hat, ist wohl anzunehmen, schon aus dem Grunde, weil seine Truppe Dekker „engagiert" haben soll, Jonson in einem Stücke zu verspotten, und diese Satire auf die Bühne brachte. Auffällig ist, daß von dem theaterkundigen Tucca im „Satiromastix" in seinen Vergleichen fast nie Personen aus Shakespeareschen Dramen genannt werden, was auf eine Rücksichtnahme schließen läßt.

Anders ist das Verhältnis Dekkers zu dem Hauptvertreter der klassizistischen Richtung. Obwohl Jonson auf viele Schriftsteller seiner Zeit von Einfluß gewesen ist, läßt sich ein solcher in Dekkers Komödien nicht nachweisen. Jonsons beste Werke, seine Sittenstücke, erschienen viel zu spät, um auf unseren Dichter einzuwirken.

Jonson kannte Dekker durch seine Beziehungen zu Henslowe. Bekanntlich schrieben beide Dichter gegen Ende des Jahrhunderts zwei Stücke zusammen. Später ging Jonson, der ebenso wie Dekker mit „Kompagniearbeit“ und Verbesserung alter Stücke begonnen hatte, zur anderen Richtung über und suchte das klassizistische Drama wieder neu zu beleben. In dem Bestreben, die Mitwelt zu bessern, waren Dekker und Jonson sich gleich. Der Zwiespalt kam aus dem Bildungsgrade beider Männer. Jonson war Gelehrter, der die Antike genau kannte, Dekker hatte zu solchen Studien keine Zeit und wohl auch nicht die Energie Jonsons, sich allein weiterzubilden. Das Verhältnis gemeinsamer Arbeit dauerte denn auch nicht lange. Es kam bald zum Bruche infolge des sogen. Stage-Quarrel, an dem sie beide beteiligt waren.

Über diese literarische Fehde, die Anfang des 17. Jahrhunderts zwischen Jonson und den sogen. „Poetasters“ ausgebrochen war, haben wir jetzt eine ausführliche Darstellung in Smalls „Stage-Quarrel“, worin der Verlauf des Streites und die Zahl der daran Beteiligten eingehend untersucht worden ist. Im folgenden soll kurz zusammengefaßt werden, was auf unseren Dichter Bezug hat.

Dekker war lange Zeit nur durch seine Beteiligung an diesem Streite bekannt. Man nahm sogar an, daß er dadurch erst eine größere Bedeutung bei seinen Zeitgenossen erlangt habe. Diese Ansicht finden wir bei Langbaine und Cibber und auch noch bei vielen neueren Literarhistorikern. Dekker war aber schon lange vorher als Dramatiker bekannt, wie das Zeugnis von Meres beweist, außerdem spielte der Streit in seinem Leben keine so große Rolle, als man annahm. Er war für ihn nur eine vorübergehende Episode. Literarische Fehden waren in dieser Zeit nichts Ungewöhnliches. Die Menge von Dramatikern, die Rivalität der verschiedenen Truppen machten Reibereien unausbleiblich. Es war ganz natürlich, daß man schließlich die Bühne als Feld für offene oder versteckte Satire benutzte, nachdem man früher in Prosaschriften oder bissigen Epigrammen solche Streitigkeiten ausgefochten hatte. Die Theaterbesucher waren literarische Feinschmecker, welche die Hiebe verstanden, die auf der Bühne ausgeteilt wurden. Was die Veranlassung

gewesen ist, daß Dekker in den zwischen Jonson und Marston ausgebrochenen Streit hineingezogen wurde, ist unbekannt. Die oft zitierten Worte aus dem „Apologetical Dialogue“:

— three years
They did provoke me with their petulant styles
On every stage —

können sich nicht auf unseren Dichter beziehen, da Jonson mit ihm im September 1599 zusammen arbeitete. Es ist nicht anzunehmen, daß Dekker zu derselben Zeit seinen Mitarbeiter auf der Bühne verspottet habe. „The Poetaster“ erschien schon Mitte des Jahres 1601.

Auf eine Möglichkeit weist Aronstein Engl. Studien 31,123 hin: Der Prolog zum „Fortunatus“ hat die Ähnlichkeit mit einer Antwort auf den Prolog zu Jonsons „Every man in his humour“, worin anscheinend Shakespeares Darstellungsweise kritisiert und der Gebrauch des Chores getadelt wird:

Though need make many poets, and some such
As art and nature have not bettered much;
Yet ours for want hath not so loved the stage,
As he dare serve the ill customs of the age,
Or purchase your delight at such a rate,
As, for it, he himself must justly hate:
To make a child now swaddled, to proceed
Man, and then shoot up, in one beard and weed,
Past threescore years; or, with three rusty swords,
And help of some few foot and half-foot words,
Fight over York and Lancaster's long jars,
And in the tyring-house bring wounds to scars.
He rather prays you will be pleas'd to see
On such to-day, as other plays should be;
Where neither chorus wafts you o'er the seas,
Nor creaking throne comes down the boys to please.
etc. (ed. Gifford p. 1).

Im Prolog zum „Fortunatus“ heißt es:

And for this smal Circumference must stand,
For the imagind Sur-face of much land,
Of many kingdomes, and since many a mile
Should here be measurd out: our muse intreats
Your thoughts to helpe poore Art, and to allow
That I may serue as Chorus to her scenes;
She begs your pardon, for sheele send me foorth,
Not when the lawes of Poesy doe call,
But as the storie needes, your gracious eye
Giues life to Fortunatus historie.

Wenn man annimmt, daß der Prolog zu „Every man in his humour“ schon 1598 geschrieben wurde, so ist die Vermutung nicht von der Hand zu weisen, daß Jonson sich durch die Erwiderung im „Fortunatus“ gekränkt fühlte. Der erwähnte Prolog findet sich aber erst in der revidierten Ausgabe; Small[1]) setzt ihn um 1605 an, demnach bleibt die Beziehung zum Prolog des „Fortunatus“ eine unsichere Vermutung. Immerhin ist die Verteidigung Dekkers auffällig und wird nicht ohne Grund geschehen sein. Da Jonson im Prolog zu „Every man in his humour“ sich als Gegner des romantischen Schauspiels bekennt, wäre nicht ausgeschlossen, daß er schon früher sich gegen solche Dramen ausgesprochen hatte und dadurch Differenzen zwischen ihm und Dekker entstanden waren. Small a. a. O. 137 meint, daß Dekker lediglich durch seine Freundschaft mit Marston in den Streit hineingezogen wurde.

Von den drei Stücken Jonsons, welche auf den Stage-Quarrel Bezug haben: „Every man out of his humour“, „Cynthia's Revels“ und „The Poetaster“ kommen für Dekker nur die beiden letzteren in Betracht. Er bezog, wie wir im „Satiromastix“ sehen, den Anaides in „Cynthia's Revels“ und den Demetrius Fannius in „The Poetaster“ auf sich, nicht aber den Carlo Buffone in „Every man out of his humour“. Wir haben also auch keinen Grund in der zuletzt genannten Rolle Anspielungen Jonsons auf unseren Dichter zu suchen, da er selbst keine darin fand. Leider kann man aus den Rollen des Anaides und Demetrius nichts über die Lebensverhältnisse des Dichters erfahren. Ihr biographischer Wert ist gleich Null. Wir erfahren nur, daß Anaides und Demetrius arm, frech, schmähsüchtig, neidisch und des Plagiats schuldig sind.

Was Dekker besonders aufgebracht hat, ist jedenfalls die Behandlung gewesen, die ihm Jonson unter der Maske des Anaides und Demetrius zuteil werden ließ. Während Marston in der Person des Hedon und des Crispinus als wohlerzogener Mann dargestellt wird, ist die Behandlung, welche Anaides und Demetrius erfahren, geradezu verächtlich. War in „Cynthia's Revels“ die Absicht noch nicht so deutlich ausgesprochen, indem der Charakter des Anaides noch mit anderen Zügen vermischt war, die der Dichter nicht auf sich bezog, so mußte er sich durch die Behandlung im „Poetaster“ schwer gekränkt fühlen und antwortete demnach auch scharf.

Die „Poetasters“, wie Jonson seine literarischen Gegner nannte, mußten schon nach dem Erscheinen von „Cynthia's

[1]) Small a. a. O. 137.

Revels“ eine Erwiderung geplant haben, welche Dekker schreiben sollte, sonst hätte Jonson im „Poetaster“ nicht von Demetrius sagen können: one Demetrius, a dresser of plays about the town here; we have hired him to abuse Horace (Jonson), and bring him in, in a play, with all his gallants („Poetaster“ III ed. Gifford p. 118). Jonson kam ihnen mit seinem „Poetaster“ zuvor, daraus erklärt sich die Hast, mit welcher Dekker die Antwort darauf, den „Satiromastix“, geschrieben hat. Unser Dichter war nicht der einzige, der mit Jonson in Streit geriet. Er war nur derjenige, der die Angriffe, die aus Bens Feder kamen, in gleichem Maße heimzahlte. Die Vorwürfe, die Jonson gemacht wurden, waren berechtigt, und er verdiente einmal eine Zurechtweisung, wie sie im „Satiromatix“ ihm zuteil wurde. Kleinlich und eifersüchtig auf ihn ist Dekker nie gewesen. Bezeichnenderweise spricht Demetrius im „Satiromastix“ stets mit Achtung von Horaz-Jonson und erkennt seine Verdienste an, um derentwillen seine Gehässigkeit und Eitelkeit zu tadeln sei. Von Neid ihm gegenüber, wie Jonson behauptete, ist nirgends etwas zu finden.

Der Vorwurf des Plagiats, den sich beide Dichter machten, war im angehenden siebzehnten Jahrhundert nichts Ungewöhnliches. Es sei nur die bekannte Äußerung Greenes über Shakespeare genannt. Ein Urheberrecht kannte man damals noch nicht und verwandte skrupellos aus fremden Werken, was man für seine Zwecke gebrauchen konnte. Auch mochte man bei der bekannten Eigentümlichkeit, daß oft mehrere Dramatiker an einem Stücke arbeiteten, später nicht mehr das geistige Eigentum des einen oder anderen unterscheiden können. Solche Plünderungen erleichterten das Schaffen ganz bedeutend. Über die weiteren Beziehungen des „Poetaster“ zum „Satiromastix“ siehe die Besprechung des letzteren S. 55 ff. Mit dem „Satiromastix“ war für Dekker der Streit mit Jonson erledigt, wir finden keine weiteren Anspielungen in den späteren Werken. Äußerlich scheint zwischen beiden der Friede wiederhergestellt worden zu sein. Im Prolog zu „Eastward Hoe“ wird Dekkers und Websters Komödie „Westward Hoe“ lobend erwähnt. An dem später wieder ausgebrochenen Zwist zwischen Marston und Jonson war Dekker allem Anschein nach nicht wieder beteiligt.

Im Inneren konnte Jonson es Dekker nie vergessen, daß er ihn an seiner empfindlichsten Stelle getroffen hatte. Er blieb in seinen Augen „a rogue“, wie er ihn in den „Conversations with Drummond“ nennt.

Als Dekker zu schreiben begann, war die Periode des

Sturmes und Dranges des elisabethanischen Schauspiels schon vorüber. Die meisten ihrer Vertreter weilten nicht mehr unter den Lebenden. Für die Wertschätzung dieser Männer, wie der verstorbenen Geisteshoroen der englischen Literatur überhaupt, finden wir ein interessantes Zeugnis in einer Stelle, die sich am Schluß der Prosaschrift Dekkers „A Knight's Conjuring" (Percy Soc. p. 75) befindet: Auf der Insel der Seeligen sind die namenhaftesten Dichter versammelt. Da ist vor allem old Chaucer, reverend for prioritie, blythe in cheare, buxsome in his speeches and benigne in his havior; um ihn gruppieren sich die Dichter seiner Zeit. Dann erscheint Spenser und wird von Chaucer willkommen geheißen: he call'de him sonne and plac'de him at his right hand. Der gelehrte Watson, industrious Kyd, ingenious Atchlow, Bentley (ein Schauspieler, den auch Nash in „Pierce Pennilesse" ed. Bullen I, 215 und Heywood, Apology for Actors Sh. Soc. 1841 S. 43 erwähnen) befinden sich dort. Marlow, Greene and Peele had got under the shades of a large vyne, laughing to see Nash, still haunted with the sharpe and satyricall spirit that followed him heere upon earth. Zuletzt kommt Chettle, sweating and blowing by reason of his fatnes, und wird von den Versammelten willkommen geheißen.

Chaucereinflüsse sind bei Dekker mehrfach zu konstatieren. Das ist wichtig bei der Behandlung der Quellenfrage von „Patient Grissil". Dasselbe Thema wie in diesem Drama hat Chaucer in „The Clerk's Tale behandelt. Ballmann in seinem Aufsatze „Chaucers Einfluß auf das englische Drama" (Anglia XXV, 66) weist auf verschiedene Ähnlichkeiten zwischen dem Drama und Chaucers Erzählung hin, in letztem Grunde will er aber doch nicht Chaucer sondern event. eine französische Prosavorlage annehmen. Er muß aber zugeben, daß das Drama von allen englischen Bearbeitungen der Griseldissage Chaucers Erzählung am nächsten steht. Da nun Dekker auch sonst mehrfach die „Canterbury Tales" erwähnt,[1]) in seinem Pamphlet „A Strange Horse Race" sogar eine Stelle aus „The Frankeleyn's Tale" wörtlich anführt, so kann man auch die Bekanntschaft mit „The Clerk's Tale" annehmen. Jedenfalls wird auch das zur selben Zeit wie „Patient Grissil" von Dekker und Chettle verfaßte Drama „Troilus and Cressida" auf Chaucers gleichnamige Erzählung zurückgehen. Wie sehr Dekker Chaucer schätzte, zeigen die Worte in „A Knight's Conjuring",

[1]) z. B. „A Rod for Run-awayes": A kentish tale but truer than those of Chaucer (Grosart IV, 302). „The Wonder of a Kingdom": Old January goes to lie with May (Works IV, 245). „The Seven Deadly Sinnes": you doe wrong to Time, enforcing May to embrace December (Grosart II, 71).

Aus Spensers „Faery Queene“ hat Dekker einige Namen in seiner „Whore of Babylon“ verwendet: es sind Titanias Großvater Elfiline, ihr Vater Oberon, ferner die Namen zweier Ratgeber Florimell und Elfiron. Weiterer Einfluß von Spensers Dichtung ist nicht zu bemerken.[1])

Von den älteren Dramatikern ist für Dekker vor allem Marlowe wichtig. Sein Einfluß läßt sich am deutlichsten im „Fortunatus“ wahrnehmen, weniger in den späteren Stücken. Vor allem hat Marlowes „Faust“ eingewirkt, welchen Dekker 1597 bearbeitet haben soll. Wie es sich auch mit der Echtheit des Eintrages bei Henslowe verhalten mag, der Annahme einer Faustbearbeitung von seiten Dekkers ist nichts entgegenzusetzen. Anklänge, die eine nähere Bekanntschaft mit dem Marloweschen „Faust“ verraten, sind zweifellos im „Fortunatus“ vorhanden, und Dekker wird sich jedenfalls nicht so eingehend mit diesem Drama beschäftigt haben, lediglich um Studien zum „Fortunatus“ zu machen. Diese Faustbearbeitung ist leider verloren, nur die zweite Umarbeitung von Bird und Rowley aus dem Jahre 1602 ist überliefert. In den übrigen Dramen und Prosawerken Dekkers finden wir eine Menge Erwähnungen Marlowescher Gestalten, vor allem des Tamburlaine und Bajazet.

Einflüsse von Kyd, Peele, Greene sind außer gelegentlichen Anspielungen, besonders im „Satiromastix“, nicht zu spüren. Ebenso hat Lyly auf Dekkers Komödien wenig eingewirkt. Nur in dem letzten Stück „The Wonder of a Kingdom“ erinnert der Stil etwas an den „Euphues“. Das ist möglicherweise auf Einfluß von John Day zurückzuführen, mit dem Dekker mehrfach arbeitete, und den man als einen gemäßigten Nachahmer Lylys bezeichnen kann.

Thomas Nash hat sich unser Dichter vielfach in seinen Prosawerken zum Vorbild genommen. Eine genauere Untersuchung über Nash's Einfluß auf Dekker fehlt bis jetzt noch. Ein Vergleich mit ihm liegt sehr nahe, da Dekker in seinen Prosaschriften ähnliche Tendenzen vertrat wie Nash. Er zitiert ihn oft, und seine Bemerkungen über Nash lassen auf ein freundschaftliches Verhältnis beider Männer zueinander schließen.

Enger befreundet war Dekker jedenfalls auch mit Harry Chettle, mit dem er eine Reihe von Dramen geschrieben hat, welche aber bis auf „Patient Grissil“ nicht erhalten sind. Chettle scheint ein ebenso kümmerliches Leben geführt zu haben wie sein Leidensgenosse Dekker, der ihm trotz seiner

---

[1]) vgl. Koeppel: Ben Jonsons Einwirkung auf seine Zeitgenossen usw. S. 91 ff.

Armut hilfreich zur Seite stand, wie wir aus einem Eintrage bei Henslowe erfahren. Am 2. Mai 1599 borgt dieser „Thomas Dickers and harey Chettell 20sh to descarge harey Chettell of his Areste from Ingrome.[1]) Dekker scheint sich demnach erst von Henslowe Geld geliehen zu haben, um den Freund aus dem Gefängnis zu befreien. Die humoristische Schilderung, wie der sehr beleibte Chettle im Elysium begrüßt wird, deutet ebenfalls auf ein gutes Einvernehmen zwischen beiden Dichtern hin. In Chettles „England's Mourning Garment" (1603) wird unser Dichter an achter Stelle unter den lebenden Poeten genannt: Dekker (anti-Horace), in Anspielung auf den Stage-Quarrel.[2])

Eine ähnliche Freundschaft scheint zwischen Dekker und Marston bestanden zu haben, obwohl dieser ganz anderen Kreisen entstammte und akademisch vorgebildet war. Jonson wird aber nicht ohne Grund sowohl in „Cynthia's Revels" wie im „Poetaster" die Freundschaft von beiden zu einem wesentlichen Bestandteil seiner Satire gemacht haben, wenn sie nicht dem Publikum bekannt gewesen wäre.

Über Dekkers Verhältnis zu den übrigen zeitgenössischen Dichtern wissen wir nichts, er ist aber mit den meisten von ihnen durch seine Tätigkeit als Dramatiker in Berührung gekommen. Zu seinen Mitarbeitern gehören die bekanntesten Schriftsteller der Zeit: Chettle, Day, Drayton, Ford, Hathway, Haughton, Heywood, Jonson, Massinger, Middleton, Monday, Smith, Webster, Wilson. Den Dramatiker Richard Brome redet er in einem Preisgedicht zu dessen „Northern Lass or a Nest of Fools" (1632) mit „My Sonne Brome" an. Man ist zwar in dieser Zeit mit Lobeserhebungen und Bezeichnungen wie „son father, friend" usw. sehr freigebig, es ist aber bemerkenswert, daß Dekker zu Brome anscheinend in guten Beziehungen stand, obwohl dieser mit Jonson befreundet war und sich in seinen Dramen mehr als dessen Schüler zeigt.

Zeitgenössische Urteile über Dekker finden sich genau so spärlich wie über die anderen Dichter dieser Periode. ‚Meres', „Palladis Tamia" ist schon erwähnt worden, ihr folgt die Anthologie „England's Parnassus", worin Dekkers „Fortunatus" vierzehnmal genannt wird, neben fünf anderen Zitaten ohne Angabe aus welchen Werken des Dichters. Daß Jonson, trotz der scheinbaren Aussöhnung, Dekker den „Satiromastix" nicht vergessen konnte, ist bei seinem Charakter erklärlich. Für Jonson blieb er „a rogue", wie er ihn unter einer großen Anzahl

[1]) ed. Collier p. 1.
[2]) Fleay I, 67.

anderer Poeten, die er mit ähnlichen schmeichelhaften Ausdrücken bedenkt, in den „Conversations with Drummond“ nennt. Wichtiger ist die Wertschätzung, die Webster in der bekannten Vorrede zu „The White Devil“ ausspricht, wo er Dekker unter denjenigen Dichtern nennt, denen er mancherlei verdankt:

Detraction is the sworne friend to ignorance: For mine owne part I have ever truly cherisht my good opinion of other mens worthy Labours, especially of that full and haightned stile of Maister Chapman: The labor'd and understanding workes of maister Jonson: The no lesse worthy composures of the both worthily excellent Maister Beaumont and Maister Fletcher: and lastly (without wrong last to be named) the right happy and copious industry of M. Shakespeare, M. Decker and M. Heywood, wishing that what I write may be read by their light.

Hier haben wir das Urteil eines Mitdramatikers, der den Dichter direkt neben Shakespeare nennt. Wenn wir auch jetzt über die Beurteilung beider anderer Meinung geworden sind, so verneint das noch lange nicht die Bedeutung, die Dekker in seiner Zeit gehabt hat. Der einzige vielleicht, der etwas Genaueres über Dekkers Leben hätte berichten können, wäre Heywood gewesen. In seiner „Hierarchy of the Blessed Angels“ kommt er auf seine Zeitgenossen zu sprechen und auf den ungezwungenen Verkehr, der unter ihnen herrschte. Nachdem er Greene, Marlowe, Watson, Nash, Beaumont, „mellifluous“ Shakespeare erwähnt hat, fährt er fort:

„And famous Jonson, though his learned pen
Be dipt in Castaly, is still but Ben.
Fletcher and Webster, of that learned packe
None of the mean'st, yet neither was but Jacke.
Decker's but Tom; nor May nor Middleton;
And hee's now but Jacke Ford that once was John“.[1])

Obgleich hier nur eine trockene Aufzählung der Hauptschriftsteller gegeben ist, läßt sich vermuten, daß Heywood in den beabsichtigten „Lebensbeschreibungen“ die Genannten, mithin auch Dekker, behandelt haben würde.

Nach seinem Tode wurde Dekker sehr rasch vergessen. Die Gründe sind schon in der Einleitung erwähnt worden. Er war nur noch als Verfasser des „Satiromastix“ bekannt. Langbaine schreibt von ihm: Thomas Dekker was more famous for the contention he had with Ben Jonson . . . Of those (plays) which he writ alone I know none of much esteem, except the

[1]) Zitiert nach „Apology for Actors“ Sh. Soc. 1841, wo Collier Introd. 15/16 die Stelle abdruckt.

Untrussing of the Humerous Poet, and that chiefly on account of the Subject of it, which was the witty Ben Jonson. Of Fortunatus I can give no other account than that I once barely saw it and that it is printed in quarto.

Ähnlich lautet das Urteil von Cibber in „The Lives of the Poets" I, 152, der sich in seinen Bemerkungen auf die Ausführungen von Langbaine stützt.

D. Seine Komödien und Stücke.

I. The Shoemakers' Holiday.[1])

Diese Komödie ist das erste uns erhaltene Stück des Dichters. Wir finden es bei Henslowe (Diary ed. Collier S. 154) eingetragen:

Lent unto Samewell Rowley and Thomas Downton, the 15. of Julye 1599, to bye a Booke of Thomas Dickers, called the gentle Craft, the some of . . . 3li.

Der erste Druck stammt aus dem Jahre 1600.[2]) Wie das Titelblatt besagt, fand am Neujahrstage eine Hofaufführung der Komödie statt.

Das Stück zerfällt in drei Handlungen, die geschickt ineinander verflochten sind. Der Inhalt, der von Dekker in der Vorrede kurz zusammengefaßt wird, ist folgender: Lacy, ein junger Edelmann und Verwandter des Grafen von Lincoln, liebt Rose, die Tochter des Lord Mayors von London, doch stoßen die Liebenden auf Widerstand sowohl von Lincoln wie von Sir Roger, dem Lord Mayor. Der Graf findet die Partie nicht standesgemäß, während Roses Vater lieber einen Bürgerssohn zum Schwiegersohn haben möchte als einen verschwenderischen jungen Adligen. Um die Liebenden zu trennen, hat Sir Roger seine Tochter auf sein Landgut Old Ford geschickt, während der junge Lacy als Offizier nach Frankreich segeln soll, wo englische Truppen gegen die Franzosen kämpfen. Lacy bleibt aber als holländischer Schuhmacher verkleidet in London zurück und hält sich bei Meister Simon Eyre als Geselle auf.

So wird die Verknüpfung mit der zweiten Handlung hergestellt, in deren Mittelpunkt der wackere Schuhmachermeister Simon Eyre steht. Eyre will zwar den Neuankömmling, der sich Hans nennt, nicht sofort annehmen, wird aber durch seine

[1]) Der Plural „The Shoemakers' Holiday" erscheint mir mit Ward besser als der Singular „The Shoemaker's Holiday".

[2]) Spätere Drucke sind aus den Jahren 1610, 1618, 1631 (bei Fleay noch 1657).

Gesellen Firke und Hodge, welche stets fortlaufen wollen, wenn ihnen etwas nicht paßt, veranlaßt, ihn für den in den Krieg gezogenen Gesellen Ralph einzustellen. Eyre hat natürlich keine Ahnung, wer der neue Geselle eigentlich ist. Hans erweist sich ihm dankbar, indem er seinem Meister Gelegenheit gibt, mit einem holländischen Schiffer einen günstigen Kauf abzuschließen. Durch dieses Geschäft wird Eyre mit einem Male ein reicher Mann. Es spricht sich in der Stadt herum, und für das kommende Jahr wird Eyre zum Sheriff von London gewählt. Der Lord Mayor läd den neuen Amtsgenossen nach Old Ford ein, wohin er mit seiner Frau und seinen Gesellen zieht. Dadurch bekommt Hans Gelegenheit, Rose zu sehen, welche ihn trotz seiner Verkleidung sofort erkennt. Sir Roger ist recht unzufrieden mit seiner Tochter, weil sie einem von ihm vorgeschlagenen Freier, Mr. Hammon, einen Korb gegeben hat. Desgleichen hat Lincoln die Nachricht erhalten, daß Lacy gar nicht in Frankreich weilt, sondern sich verkleidet in London aufhält. Die Lösung des Konfliktes wird durch Eyre herbeigeführt. Infolge des Todes mehrerer Ratsherren verwaltet Eyre sein neues Amt nur kurze Zeit: er wird zum Nachfolger von Sir Roger gewählt. Ihm offenbart Hans sein Geheimnis, und Eyre verspricht ihm Unterstützung. Während Lincoln und Sir Roger sich beraten, entführt Hans, der als Schuhmachergeselle ungehindert Einlaß im Hause Sir Rogers hat, die Geliebte und läßt sich heimlich mit ihr trauen. Zum Schlusse wird Eyre dem Könige vorgestellt, bei welchem der neue Lord Mayor für die Liebenden um Gnade bittet. Lacy erhält für sein Vergehen vom Könige Verzeihung, und auch der Widerstand Lincolns wie Sir Rogers gegen die wider ihren Willen geschlossene Ehe wird vom Könige schließlich beseitigt. Die dritte Handlung enthält das Motiv des zurückkehrenden, totgeglaubten Soldaten, der sein Weib an der Seite eines anderen findet. Ralph, ein Geselle Eyres, zieht in den Krieg nach Frankreich und muß sein junges Weib Jane in London zurücklassen. Hammon, der verschmähte Liebhaber Roses, bewirbt sich um Jane, welche er glauben macht, ihr Mann sei gefallen. Ralph kommt lahm aus Frankreich zurück, aber noch zur rechten Zeit, um die Trauung zu verhindern, so daß Hammon beschämt abziehen muß. Die Komik wird noch dadurch erhöht, daß Lincoln und Sir Roger hinzukommen und in Ralph und Jane die verkleideten Rose und Lacy wiederzufinden glauben, deren Heirat sie verhindern wollen.

Die Quelle zu Dekkers Komödie bildet eine Sammlung von Erzählungen über das edle Schuhmacherhandwerk, betitelt „The Gentle Craft“, von Thomas Deloney, dem bekannten Balladen-

dichter, der durch seine Abkürzung T. D. oft mit unserem Dichter verwechselt worden ist. Verzeichnet ist das Buch Books. Reg. 19 oct. 1597, weiteres siehe Palaestra XVIII, Neudruck nebst einer Einleitung von Lange, worin auch auf die Beziehungen zu Dekkers Stück aufmerksam gemacht wird. Von den sechs Erzählungen dieser Sammlung hat Dekker die zweite und dritte benutzt, die Geschichten von „Crispine und Crispianus“ und von „Simon Eyre“.

Der Inhalt von „Crispine und Crispianus“ ist kurz folgender: Die Königin von Logria (Kent) wird vom römischen Kaiser Maximinus schwer bedrängt und sieht voraus, daß sie der Macht der Römer nicht lange standhalten kann. Ihre beiden Söhne sucht sie dadurch zu retten, daß sie dieselben verkleidet aus Canterbury schickt. Die jungen Leute kommen auf ihrer Wanderung nach Feversham, wo sie in einer Werkstatt lustige Schuhmacher singen hören. Sie treten in das Haus ein und werden von dem Meister als Lehrlinge angenommen. Unter dem Namen Crispine und Crispianus lernen sie „the gentle Craft“ und entgehen der Verfolgung des Kaisers. Sie leben so ungefähr vier bis fünf Jahre. Da ihr Meister Hofschuhmacher des Maximinus wird, muß Crispine öfters ins Schloß kommen, und als die Kaisertochter Ursula den jungen Schuhmacher sieht, verliebt sie sich in ihn. Um ihn allein sprechen zu können, schickt sie eines Tages nach ihm, angeblich weil ihre neuen Schuhe zu eng sind, und als beide allein sind, gesteht sie ihm ihre Liebe. Crispine enthüllt ihr seine Abkunft, und kurze Zeit darauf lassen sich beide nachts von einem blinden Priester heimlich trauen. In derselben Nacht wird Crispianus zum Kriege gepreßt; er zieht mit nach Frankreich und kämpft dort tapfer gegen den persischen General Iphicrates. Wegen seiner Heldentaten wird er zum Ritter geschlagen und in England von Maximinus mit allen Ehren empfangen. Er darf sich eine Gnade ausbitten und fordert die Befreiung seiner Mutter, die Maximinus gefangen hielt. Ursula ist inzwischen in große Not geraten, sie fühlt sich Mutter und weiß nicht, wie sie ihren Zustand verbergen soll. Crispine offenbart sich der Meisterin, und sie ersinnt eine List, wodurch es Crispine gelingt, Ursula zu entführen und in das Haus seines Meisters zu bringen, wo sie entbunden wird. Der Kaiser ist in Sorge um seine verschwundene Tochter und verheißt sie demjenigen zur Frau, der sie ihm wieder zurückbringt. Crispine kommt mit Weib und Kind zu Hofe, und Maximinus muß, nachdem er alles erfahren hat, gute Miene zu dem Geschehenen machen.

Während Dekker aus dieser Erzählung die Handlung für

seine Liebesgeschichte nahm, bildet die dritte Novelle Deloneys die Grundlage für die beiden anderen Handlungen der Komödie: Simon Eyre war ein Londoner Schuhmacher, der sich durch Geschick und Fleiß emporgearbeitet hatte. Er beschäftigte bald einige Gesellen und unter anderen einen Franzosen John Denevale, durch den er sein Glück machte. Eines Tages war an der Küste ein Schiff leck geworden, und der Besitzer, ein griechischer Kaufmann, der kein Englisch, wohl aber Französisch verstand, war froh, in John jemanden zu finden, mit dem er sich verständigen konnte. Er will seine ganze Schiffsladung, bestehend in Leinwand, an Simon Eyre verkaufen. Eyre hat jedoch nicht so viel Geld zur Anzahlung, und so verkleidet er sich auf den Rat seiner Frau als Alderman, um Kredit zu erlangen. Der Handel wird perfekt und Eyre ein reicher Mann. Das wird in der Stadt schnell bekannt, Eyre kommt mit seiner Frau zur Tafel des Lord Mayors und wird von diesem hoch geehrt. Man wählt Eyre zum Sheriff, obwohl er diese Würde erst nicht annehmen will, bis der Lord Mayor sich bereit erklärt, ihm den Wein für das Amtsjahr zu zahlen. Später wird Eyre sogar Lord Mayor und erbaut die Leadenhall. Als er diese Würde erlangt hat, erinnert er sich eines Versprechens, das er in seiner Jugend seinen Gefährten gegeben hatte und läd alle Schustergesellen Londons am Fastnachtsdienstag zum Schmause ein.

In diese Erzählung ist eine Nebenhandlung eingeflochten, welche Dekker ebenfalls, wenn auch sehr verändert, benutzt hat. Um Florence, eine der Mägde Eyres, bewerben sich John, dann der Holländer Haunce und am Schluß noch der Engländer Nicholas. Durch alle möglichen Streiche suchen sich die drei Nebenbuhler zu übertölpeln. Schließlich wäre es John beinahe gelungen, Sieger zu bleiben, da erscheint dessen Frau aus Frankreich und fängt ihn vor der Kirchentüre ab. Florence wird vor den Ausländern bange und zieht vor, Nicholas zu heiraten.

Wie aus dieser Inhaltsangabe ersichtlich ist, hat Dekker eine Menge Motive in sein Stück herübergenommen; es wird sich aber zeigen, daß die meisten der entlehnten Züge in der Komödie eine wesentliche Umgestaltung erfahren haben und vor allem die Charaktere des Stückes viel ausgearbeiteter sind als bei Deloney.

Wie schon erwähnt, bildet die Erzählung von den beiden Königssöhnen die Vorlage zur Liebesgeschichte des Stückes. Die Parallelen Crispine—Lacy, Crispianus—Askew, Ursula—Rose sind klar, während wir für den Kaiser in Sir Roger oder in Lincoln keinen genügenden Vergleich finden. Nur einen Zug haben

Maximinus und Sir Roger gemeinsam: beide wollen ihre Tochter verheiraten, wogegen diese sich sträubt aus Liebe zu einem Schuhmacher. Außer den Personen hat Dekker nicht viel entlehnt, was nicht durch ihn eine größere Änderung erfahren hätte. Die Königssöhne sind bei Deloney wirkliche Schuhmacher geworden, während Lacy dieses Handwerk nur als Mittel zum Zweck betreibt. Askew-Crispianus tritt bei Dekker völlig zurück, er ist nicht Lacys Bruder, sondern nur sein „cousin", auch kämpft er nicht gegen fremde Völker, sondern gegen den Erbfeind der Engländer, gegen die Franzosen. Die Stellung von Rose ist eine ganz andere als die der Prinzessin Ursula. Spuren der Vorlage finden sich vereinzelt, so z. B. in der Aufforderung Sybils, Roses Magd, an Hans-Lacy, daß er zu ihrer Herrin kommen soll; ferner wie in der durch den Lord Mayor unterbrochenen kurzen Liebesszene aus dem Liebhaber Lacy plötzlich der Schuhmacher Hans wird, dem Rose ihr Leid klagt, weil sie der Schuh drückt; ebenso werden Ursula und Rose aus dem Hause ihres Vaters entführt.

Der Meister und die Meisterin in „Crispine und Crispianus" haben natürlich manches zur Person des Simon Eyre und seiner Frau beigetragen, obwohl seine ursprüngliche Gestalt der dritten Erzählung Deloneys angehört. Hierbei ist eines vorweg zu nehmen: Sowohl Crispines Meister als auch Simon Eyre treten bei Deloney sehr zurück, im Gegensatz zu ihren Frauen. Die Meisterin bewegt ihren Mann dazu, die beiden Knaben aufzunehmen, sie ersinnt die List, Ursula zu entführen. Simon Eyres Weib veranlaßt ihren Mann, sich zu verkleiden, um so den Kauf abschließen zu können, sie ermuntert ihn, die Sheriffswürde anzunehmen. Bei Dekker spielt Eyres Weib ihrem Mann gegenüber eine untergeordnete Rolle. Das einzige was sie mit der Meisterin von Crispine gemeinsam hat, ist ihr trockener Humor, der bei jeder Gelegenheit hervorbricht, und ihre Geschwätzigkeit. Doch ist sie in der Komödie weit komischer gehalten als in der Vorlage, in welcher mehr das Mütterliche für die jungen Leute hervorgekehrt wird. Diesen Zug mußte Dekker zugunsten der Komik opfern.

Daß Simon Eyre unter Dekkers Händen aus einem spekulativen Schuhmacher zu einer der prächtigsten englischen Lustspielfiguren umgestaltet wurde, ist ein Beweis für die dramatischen Fähigkeiten unseres Dichters, der in der Charakterisierung seiner Personen sich völlig frei seiner Quelle gegenüber zeigt. Bei Deloney ist Eyre lange nicht die humorvolle Persönlichkeit, hinter der seine Umgebung zurücktritt, sondern nur ein simpler Schuhmacher, der zu seinem Glücke erst durch sein Weib ge-

drängt wird. Sein Reichtum, den er durch den Kauf erworben hat, spielt bei Dekker eine ganz nebensächliche Rolle, wie die Kaufgeschichte überhaupt. Sie ist vom Dichter so gekürzt worden, daß man eine Regiebemerkung gar nicht verstand, solange die Quelle unbekannt war. Es heißt vor dem Kauf, der auf der Bühne nicht dargestellt wird: Enter boy with a velvet coat and an Alderman's gown. Eyre puts them on.[1]) Die Motivierung, wie sie in der Quelle gegeben ist, fehlt jedoch, so daß diese Umkleidepantomime unverständlich bleibt. Dekker rechnete jedenfalls mit der Bekanntschaft der Deloneyschen Erzählungen bei seinen Zuhörern.

Ist in diesem Falle die Motivierung mangelhaft, so gibt es anderseits Beispiele, wo der Dramatiker glaublicher ist als der Prosaist. So ist z. B. die Einladung Eyres nach Old Ford besser begründet als das unvermittelte Erscheinen des noch unbekannten Schuhmachermeisters in der Gesellschaft des Lord Mayors bei Deloney, wo diese Episode ohne äußere Veranlassung an den Kauf angeschlossen wird.

Aus der Nebenhandlung, in deren Mitte der Franzose John und Florence stehen, ist mancherlei in das Stück gekommen, wenn die Beziehungen hier auch versteckter liegen. Zunächst hat John verwandte Züge mit Hans-Lacy. Beide sind Ausländer, der eine spricht mit französischem Akzent, der andere kann nur Holländisch. Beide sind die Vermittler zwischen ihrem Meister und dem Herrn des Schiffes. Johns Werbungen um Florence finden ihre Parallele in der Jane—Hammon-Handlung, wo der zurückkehrende Ralph die Stelle von Johns Frau einnimmt. Sie kommen beide zur rechten Zeit und fangen den Schuldigen an der Kirchtüre ab. Diese Situation ist jedoch viel packender als in der trockenen Erzählungsweise Deloneys. Jane und Florence sind ganz verschiedene Charaktere. Ralphs Weib ist viel weicher und anmutiger als die dralle Dirne Eyres, die es mit jedem der Bewerber hält. Was den Namen Jane betrifft, so heißt bei Deloney eine der Freundinnen Florences Joane, die aber nicht weiter hervortritt. Der holländische Schustergeselle Haunce hat seinen Namen und seine Herkunft für den verkleideten Lacy gegeben.

Daß Dekker einen Druck der Vorlage bei der Abfassung vor sich gehabt hat, beweisen einzelne Stellen des Dialogs, die fast wörtlich herübergenommen sind. So z. B. die Erklärung des Gastmahls, welches Eyre für die Schustergesellen gibt. Es heißt da:

---

[1]) Works I, 30.

Deloney S. 61.

In seiner Jugend lernt Eyre beim Wasserholen eine Anzahl anderer Lehrlinge kennen und befreundet sich mit ihnen ... Now their custome was so, that every Sunday morning divers of these prentises did use to go to a place neer the conduit to break their fast with pudding-pies, and often they would take Simon along with them. But upon a time it so fell out that when he should draw money to pay the shot with the rest, that he had none. Whereupon he merrily said unto them „My faithfull friends and conduit companions, treasurers of the water tankard and main pillers of the pudding house, I may now compare my purse to a barren doe, that yields the keeper no more good than an empty carkasse; or to a bad nut, which being opened, hath never a kernell. Therefore if it will please you to pardon me at this time and excuse me for my part of the shot, I do here vow unto you that, if ever I come to be Lord Mayor of this city I will give a breakfast unto all the printises of London.

Dekker I S. 78.

Eyre: O my deare King, Sim Eyre cannot say so; upon a day of shrouing which I promist to all the merrie Prentises of London: for an't please you when I was prentise

I bare the water-tankard and my coat
Sits not a whit the worse upon my bake:
And then upon a morning, some mad boyes
It was Shroue-tuesday, euen as't is now

Gaue me my breakfast, and I swore then by the stopple of my Tankard, if euer I came to be Lord Mayor of London, I would feast al the Prentises.

Als Eyre zur Guildhall geht, wo die Sheriffswahl vollzogen wird, sagt sein Weib zu einem der Gesellen:

Deloney S. 80 ... to Guild-hall to hearken and hear whether her husband held his place or no: „And if he do, bring me word with all possible speed".

Dekker I, 38 Wife: I pray thee run (doe you heare) run to Guild Hall, and learne if my husband master Eyre will take that worshipfull vocation of M. Sherife upon him.

Die Verkündigung, daß Eyre gewählt ist, und die Freude der Gesellen über die Ehre, die ihrem Meister zuteil geworden ist, wird in der Komödie viel lebhafter geschildert als in der Quelle.

Deloney S. 82 „Mistresse, God give you joy, for you are now a gentlewoman.

Dekker I, 41: Runne good Hans, O Hodge, O Mistris; Hodge heaue up thine eares mistresse smugge up your lookes, on with your best apparell, my master is chosen, my master is called, nay condemned by the cry of the Countrie to be sherife of the Citie for this famous yeare now to come etc.

Die ständige Redensart Eyres „Prince am I none, yet J am princely borne“ steht etwas verändert auf dem Titelblatt der Deloneyschen Sammlung „A Shoemaker's Son is a Prince born“ und findet ihre Erklärung in „Crispine und Crispianus“. Außer diesen Beispielen finden sich noch eine Menge Parallelen, die hier nicht angeführt werden können.[1]) Erwähnt sei noch, daß Henslowe die Komödie „The Gentle Craft“ nennt, denselben Titel führt die Quelle; erst die Quartoausgabe von 1600 trägt den vollen Titel „The Shoemakers' Holiday or the Gentle Craft“. Das Eingangsgedicht bei Deloney beginnt mit den Worten „You that the Gentle Craft professe, List to my word both more or less.“ Dekkers Vorrede richtet sich „To all good Fellowes, Professors of the Gentle Craft“.

Die interessanteste Figur ist ohne Frage Simon Eyre,[2]) „the mad shoemaker of Towerstreet.“ Ward II, 457 schreibt von ihm: „. . . his jolting talk, consisting chiefly of an inexhaustible flow of brief sentences, nervous and sudden like the punches of a vigorous awl, is quite sui generis“. Er ist eine der originellsten Gestalten, welche Dekker geschaffen hat, und diesen Typus des jovialen humorvollen Alten, der das Herz auf dem rechten Fleck hat, der nicht bloß Witze reißen und durch Kraftausdrücke das Publikum zu belustigen weiß, sondern auch Mitgefühl für Notleidende und Unglückliche hat, werden wir noch in einigen anderen Werken Dekkers wiederfinden. Der Dichter führt ihn in mannigfachen Situationen vor. Gleich bei seinem ersten

[1]) vgl. Ausgabe von „The Gentle Craft“ von Deloney, Palaestra XVIII.

[2]) Simon Eyre ist eine historische Persönlichkeit. Er erbaute 1419 die Leadenhall, wurde Sheriff in London im Jahre 1434, Lord Mayor 1445 und starb 1459.

Auftreten (Works I S. 12ff.) bekommt man ein treffendes Bild vom Wesen Eyres. Die Art und Weise, wie er sich selbst und seine Hausgenossen den beiden Edlen Lacy und Askew vorstellt, ist köstlich. Er renommiert gern etwas. Als es ihm nicht gelingt, den erst kürzlich verheirateten Ralph vom Kriegsdienste zu befreien, schlägt er plötzlich ins Gegenteil um und preist den Heldenmut seines Gesellen. Mit tönenden Worten bestellt er für seine Leute ein Dutzend Kannen Bier, und leise sagt er dem Knaben: „wehe, wenn du mehr als zwei Kannen bringst" (I S. 30). Ihn aber nur als Prahlhans hinzustellen, wäre eine falsche Beurteilung seines Charakters. Er ist eine glückliche Mischung von Scherz und Ernst, welche Dekker wie keinem anderen seiner Zeitgenossen, außer Shakespeare, gelungen ist. Trotz seiner Renommagen und Grobheiten hat Eyre ein gutes Herz. Seinen Gesellen kann er nichts abschlagen, er nimmt sie stets seiner zankenden Frau gegenüber in Schutz, für ihr leibliches Wohl ist er immer besorgt. Der plötzliche Reichtum und die Würde, die ihm verliehen wird, machen auf seinen Charakter keinen Eindruck. Hans-Lacy, dem er seinen Wohlstand verdankt, findet in ihm einen treuen Helfer in der Not. Er ist kein Mann von langem Überlegen. Away with these ifs and ands, Hans, and these et caeteraes (Works I, 61). Um Gnade für ihn zu erlangen, will er vor dem Könige einen Fußfall tun, bis die Knie hart geworden sind (until they be as hard as horne) [Works I, 72]. Daß er dem Könige gegenüber in seiner Würde als Lord Mayor nicht als Spaßmacher erscheinen darf, ist er sich völlig bewußt. In der Ausübung seines Amtes ist er ein durchaus ernster Mann.[1]) Um aber seinen prächtigen Humor am Schluß der Komödie nicht ausschalten zu müssen, fügt Dekker den Wunsch des Königs ein, den neuen Bürgermeister, von dessen Wesen er schon so viel gehört hat, in seiner witzigen Art und Weise vor sich zu sehen, so daß Eyre bis zum Schluß des Stückes seinem wahren Charakter treu bleibt.

Die Liebesgeschichte von Lacy und Rose nimmt mit ihrer Einfachheit eine besondere Stellung ein. In keinem der folgenden Stücke finden wir ein liebendes Mädchen so schlicht und einfach gezeichnet als in „The Shoemakers' Holiday". So kurz auch die Rolle der Rose ist — etwa 90 Verse, von denen sich die größere Hälfte auf eine Szene konzentriert —, so hat doch

[1]) Noblemann: In all his actions that concerne his state,
He is as serious, prouident, and wise,
As full of grauitie, amongst the graue,
As any Maior hath been these many yeares.
(Works I, 70)

der Dichter versucht, sie poetisch auszugestalten. Der Monolog, mit dem sich Rose einführt, gehört zu denjenigen Schöpfungen, deren Dekker in seinen besten Stunden fähig war.

Rose: Here sit thou downe upon this flowry banke,
And make a garland for thy Lacies head,
These pinkes, these roses, and these violets,
These blushing gilliflowers, these marigoldes,
The faire embrodery of his coronet,
Carry not halfe such beauty in their cheekes,
As the sweete countnaunce of my Lacy doth.
O my most unkinde father! O my starres!
Why lowrde you so at my nativity,
To make me loue, yet liue robd of my loue?
Here as a theefe am I imprisoned
(For my deere Lacies sake) within those walles,
Which by my fathers cost were builded up
For better purposes: here must I languish
For him that doth as much lament (I know)
Mine absence, as for him I pine in woe.
(Works I, 16).

Die Entschuldigung des Geliebten ihrer Magd Sybil gegenüber und andere kleine Züge beweisen, daß der Dichter sich mit der Charakterisierung von Rose mehr beschäftigt hat, als man gewöhnlich annimmt.

Lacy ist weniger scharf gezeichnet. Wie es ihm gelingt, während des ganzen Feldzugs sich vom Heere fern zu halten, während er Askew gegenüber nur von drei Tagen spricht, die er noch in London verweilen will, bleibt unklar. Die Unwahrscheinlichkeit, daß ein junger Adliger bei einem Schuhmacher als Geselle eintritt, sucht Dekker dadurch glaublicher zu machen, daß Lincoln in der Eingangsszene Sir Roger ein Erlebnis seines Neffen erzählt, wie Lacy auf einer Reise durch Europa sein ganzes Geld verschwendet und sich einige Zeit in Wittenberg als Schuhmacher aufgehalten habe. Er tritt naturgemäß während des größten Teiles des Stückes zurück, weil er als holländisch sprechender Schuster figuriert, und in den Werkstattszenen, wo er auftritt, sein Meister und dessen Hausgenossen das Hauptinteresse erregen. Als bei dem Stelldichein mit Rose plötzlich der Lord Mayor erscheint, weiß er in seiner Verwirrung nicht, was er tun soll. Da ist es Rose, welche sich der Situation gewachsen zeigt:

A man, and want wit in extremity,
Come, come, be Hans still, play the shoomaker,
Pull on my shooe. (Works I, 55).

Auch bei der folgenden Flucht ergreift sie die Initiative, indem sie sich bereit erklärt, sofort aus dem Vaterhaus mit ihm zu entweichen.

Der Earl of Lincoln ist ein stolzer Aristokrat, der sich nicht denken kann, daß ein Bürgerlicher seinen adligen Verwandten Lacy nicht zum Schwiegersohn haben will. Für ihn ist zwar eine solche Verbindung nicht standesgemäß, und es ist ihm angenehm, daß auch Sir Roger sich weigert, seine Zustimmung zu geben, andererseits reizt ihn jedoch die Arroganz dieses Bürgermeisters, der einen Adligen abweist und einen Bürgerssohn vorzieht.

Sir Roger ist das Gegenstück zu Lincoln, ein strenger Repräsentant des Bürgertums, der auch dem Könige gegenüber seine Rechte als Vater geltend macht. So werden Lincoln und Sir Roger, trotz ihrer verschiedenen Beweggründe, Verbündete. Bezeichnend ist, daß beide bis zum Schluß bei ihrer Weigerung verharren und es dem Könige nur mit Mühe gelingt, ihren Widerstand zu überwinden. An und für sich ernste Charaktere sind die Personen der dritten Handlung. Jane, das sanfte, liebende Weib, die ihren Ralph nicht vergessen kann und nur durch die Täuschung Hammons zu einer neuen Ehe veranlaßt wird, ist eine Neuschöpfung des Dichters. Hammon erscheint als wahrer Liebhaber in dem Monolog (I S. 46), als er von ferne stehend Jane in ihrem Laden betrachtet. Diese Szene ist eine der schönsten, die Dekker geschrieben hat. Etwas unglaublich ist, daß Ralph von Jane nicht erkannt wird, als er die neuen Brautschuhe abliefert.

Firke ist keine handelnde Person, sondern eine mehr komische Rolle. In seinen Verdrehungen von Lacies Holländisch erinnert er an die landläufigen Clowns. Er greift nur einmal direkt handelnd ein, als er Lincoln und Roger irre führt und ihnen den angeblichen Trauungsort Roses und Lacies verrät. Ebenso dienen Eyres Weib und Sybil, die Magd Roses, mehr der Komik des Stückes.

„The Shoemakers' Holiday" ist im Jahre 1600 anonym im Druck erschienen. Hauptsächlich durch diese Tatsache veranlaßt, bezweifelt Fleay a. a. O. I, 124 die Autorschaft Dekkers. Sämtliche Stücke, welche er allein geschrieben hätte, seien mit Nennung seines Namens gedruckt worden. Ein zweiter Grund für ihn ist, daß Dekker nur £ 3 von Henslowe empfing, einen Betrag, der ihm für ein neues Stück zu gering erscheint. Beide Einwürfe Fleays sind sehr äußerlicher Natur. Das Weglassen des Namens ist lediglich eine Nachlässigkeit des Druckers gewesen, wie sie des öfteren vorkam; z. B. erschien „Patient

Grissil“ ebenfalls anonym. Der zweite Einwand ist auch nicht genügend, um Zweifel an der Autorschaft Dekkers zu hegen. Henslowes Buchführung läßt oft zu wünschen übrig. Der Dichter kann, wie oft geschah, schon Vorschüsse erhalten haben, die nicht besonders erwähnt sind. Die weitere Vermutung Fleays, daß „The Shoemakers' Holiday“ auf ein altes Stück vom Jahre 1597 zurückgehe, ist durch das Auffinden der Quelle hinfällig geworden. Deloneys Erzählungen erschienen erst Ende dieses Jahres. Ein weiterer Grund dafür, daß Dekker dieses Stück nicht geschrieben habe, ist für ihn der, daß trotz der Ähnlichkeit, die zwischen Eyre und dem Captain Tucca im „Satiromastix“ bestehe, er für letzteren ausdrücklich Captain Hannam als Vorbild nenne, nicht aber den Londoner Schuhmachermeister. Bei einem Vergleich beider Gestalten sieht man sofort, daß Eyre und Tucca grundverschieden sind. Das einzige, was ihnen gemeinsam ist, die Vorliebe für Kraftausdrücke, finden wir in der zeitgenössischen Literatur des öfteren. Aber Eyre ist ein Charakter, während Tucca lediglich eine aus dem „Poetaster“ herübergenommene Figur ist, deren sich Dekker bedient, um die gegen Jonson gerichteten Grobheiten anzubringen. Captain Hannam ist in erster Linie das Vorbild zu Jonsons Tucca, nicht aber, wie Fleay anzunehmen scheint, für die gleichnamige Gestalt im „Satiromastix“. Außer Fleay hat auch niemand an Dekkers Verfasserschaft gezweifelt.

Eine zweite Frage ist, ob er einen Mitarbeiter gehabt hat oder nicht. Die Vermutung, daß der Schauspieler Wilson, mit welchem Dekker oft zusammen gearbeitet hatte, an „The Shoemakers' Holiday“ beteiligt gewesen sei und die Rolle des Firke geschrieben habe, wurde zuerst in einem Artikel „The Players who acted in The Shoemakers Holiday 1600, a Comedy by Thomas Dekker and Robert Wilson“ (Papers of the Shakespeare Society, 1849 p. 110ff.) ausgesprochen. In der Ausgabe des Stückes, welche Warnke und Proescholdt 1886 veröffentlichten, wird diese Vermutung als nicht unwahrscheinlich bezeichnet. Da sich aber inzwischen herausgestellt hat, daß die „Liste der Schauspieler“ in den „Papers of the Shakespeare Society“ eine Fälschung ist, so fällt diese Hypothese von selbst zusammen. Da die Rolle des Firke durchweg in Prosa geschrieben ist, und diese sich absolut nicht von der Sprache seiner Mitgesellen unterscheidet, so läßt sich von rein sprachlichem Standpunkte aus kein Beweis für oder gegen die erwähnte Behauptung bringen.

II. Old Fortunatus.[1])

Das zweite erhaltene Stück „The Pleasant Comedie of Old Fortunatus“ zeigt uns den Dichter in einer ganz anderen Sphäre. Hatte sich Dekker in „The Shoemakers' Holiday“ das Londoner Volksleben zum Vorwurf genommen, so wandte er sich jetzt dem romantischen Drama zu. Sein „Fortunatus“ fällt etwas später als „The Shoemakers' Holiday“, ist aber noch im Jahre 1600 im Druck erschienen und, wie wir aus Henslowes Diary erfahren, zu Weihnachten 1599 am Hofe aufgeführt worden.

Eine dramatische Bearbeitung der Fortunatussage in England finden wir zuerst erwähnt bei Henslowe am 3. Febr. 1596, betitelt „the first part of Fortunatus“. Von dieser Aufführung des Stückes ist ein Ertrag von £ 3 verzeichnet, eine verhältnismäßig hohe Einnahme, die aber bei den Wiederholungen schnell zurückgeht: am 10. Februar 40 sh, am 20. Februar 22 sh, am 14. April 18 sh, am 11. Mai 18 sh, am 24. Mai 14 sh. Nach diesen sechs Aufführungen verschwindet das Stück vom Repertoire. Drei Jahre später suchte man das alte Stück wieder hervor und übertrug unserem Dichter die Umarbeitung. Henslowe verzeichnet folgende Beträge, welche Dekker dafür erhalten hat:

Im Oktober 1599 ... in earneste of a boocke cald the hole history of Fortunatus 40 sh.

Am 24. Nov. 1599 ... in earneste of his boocke called the wholle historye of fortewnatus £ 3.

Am 30. Nov. 1599 ... to pay Mr. Deckers, in fulle payment for his boocke of fortunatus 20 sh.

Am 31. Nov. 1599 ... for the altrenge of the boocke of the wholl history of fortewnatus 20 sh.

Am 12. Dez. 1599 ... for the ende of Fortewnatus, for the corte 40 sh.

Aus diesen Angaben scheint folgendes hervorzugehen:

1. Daß Dekker die vollständige Sage von Fortunatus behandelte, also auch die Geschichte von seinen Söhnen, im Gegensatz zu dem 1596 gespielten „first part of Fortunatus“, von dem ein zweiter Teil nicht erwähnt wird.

2. Daß vom alten Stück nicht viel geblieben ist, wenn auch von Dekker manches benutzt worden sein wird, sonst hätte Henslowe nicht die hohe Summe bezahlt wie für ein vollständig neues Stück.[2])

---

[1]) Der Besprechung von „Old Fortunatus“ liegt die Neuausgabe von Scherer zugrunde.

[2]) vgl. Ref. von Bang über Scherers Ausgabe Litbl. f. germ. u. rom. Phil. 1901, 326.

3. Daß für die Hofaufführung Weihnachten 1599 eine nochmalige Umarbeitung erfolgte, da Dekker abermals 40 sh bekam. Im ganzen brachte ihm der „Fortunatus“ eine Einnahme von £ 6.

Wir können den „Fortunatus“ durchaus als eigenes Werk des Dichters betrachten, denn was die ganze Behandlung des Stoffes, den Stil, Vers und Reim anbelangt, so zeigt sich völlig das Gepräge der Dekkerschen Stücke. Indem er die Geschichte von Fortunatus und den Schicksalen seiner Söhne in einem Stücke vereinigte, hatte Dekker eine derartige Fülle an Stoff vor sich, daß er unmöglich alle Ereignisse, wie sie das Volksbuch bot, auf der Bühne darstellen konnte. Dazu kommt noch, daß er für die Aufführung am Hofe noch eine Allegorie einfügte, welche mit der übrigen Handlung nur in loser Verbindung steht.

Er konnte also nur die Hauptzüge der Sage auswählen und zur Darstellung bringen. Um aber das übrige dem Hörer nicht vorzuenthalten, hilft sich der Dichter durch Einführung eines Chores, der zweimal in das Stück eingreift und die Schicksale und Reisen von Fortunatus und seines Sohnes Andelocia kurz erzählt. Gleichzeitig haben die Chöre die Aufgabe, den unvermittelten Szenenwechsel zu erklären.

Trotz der Verquickung, die Dekker vorgenommen hat, zerfällt das Stück in zwei Teile. Die Fortunatushandlung umfaßt die knappe Hälfte des ganzen Spieles. Das Stück beginnt mit einem Prolog, der eigens für die Aufführung am Hofe geschrieben ist: Zwei alte Männer gehen zum Tempel der Eliza, um ihr zu huldigen und der eine bringt als Tribut „Old Fortunatus and his Family“ und bittet die Göttin, die Gabe gnädig anzunehmen. Ein zweiter Prolog leitet das Spiel ein. Aus der Geschichte des Fortunatus bringt es folgende Espisoden:

I. Die Erwerbung des Glückssäckels. Fortunatus hat sich in einem dichten Walde verirrt. Um sich die Zeit zu vertreiben, knackt er Nüsse und neckt sich mit dem Echo, schließlich schläft er ein. Unter Gesang erfolgt der Aufzug der Fortuna. In dem reichen Gefolge befinden sich ihre Lieblinge, aber auch diejenigen, die sie gestürzt hat. Sie sieht Fortunatus schlafend liegen, und ihre Laune will ihn erheben, um die Gestürzten zu kränken. Sanfte Musik weckt den armen Schlucker, der sich im Elysium wähnt. Sechs Gaben hat Fortuna zu verteilen: wisdom, strength, health, beauty, long life, and riches. Eine darf sich Fortunatus auswählen. Nach kurzem Nachdenken wählt er „Reichtum“ und empfängt eine Börse, aus der er stets 10 Goldstücke herausnehmen kann, und die nie leer wird. Nur

ihm und seinen Söhnen wird sie verliehen, bei anderen versagt die Zauberkraft und endet mit dem Tode der Besitzer. Mit der Gabe hat Fortunatus sein Geschick besiegelt. Er hat nicht das Rechte gewählt, und die Liebe zum Gold wird ihm keinen Segen bringen. Er soll in Sorgen leben und plötzlich sterben.

II. Die Rückkehr zu seinen Söhnen nach Cyprus: Im Gegensatz zum Volksbuch ist Fortunatus schon ein alter Mann, der erwachsene Söhne hat. Er kommt nach Cyprus, das sich Dekker anscheinend als Stadt denkt, zurück und findet seine beiden Söhne Ampedo und Andelocia in großer Not. Er stattet sie mit genügend Geld aus und beschließt dann, sich die Welt anzusehen.

III. Die Erwerbung des Wunschhutes in Babylon: Ein Chor erzählt uns, wie es Fortunatus auf seinen Fahrten ergangen ist. Er hat viel Ehren genossen, aber auch mancherlei Unglück erduldet. In Arragon hat man ihn ins Gefängnis geworfen, bei welcher Gelegenheit er zum erstenmale Reue empfindet, nicht „Wisdom“ von Fortuna erbeten zu haben; vom türkischen Hofe hat er fliehen müssen, weil man ihm nach dem Leben trachtete. Schließlich kommt er nach Babylon. Hier setzt das Stück wieder ein. Der Sultan ist erfreut, den berühmten Mann bei sich zu sehen. Fortunatus will ihm einen gleichen Wunschsäckel verschaffen, so daß der Sultan immer lüsterner wird und ihm zuletzt den Wunschhut zeigt. Dieser ist das Geheimnis seiner Macht, da er den Besitzer überall hintragen kann, wohin er wünscht. Niemand soll bei Todesstrafe je von der Kraft des Hutes erfahren. Fortunatus muß für sich also dieses Geschick erwarten, wenn er dem Sultan den versprochenen Beutel gegeben hat. Durch List weiß er den Sultan dahin zu bringen, ihm den Hut aufzusetzen. „Would I were now in Cyprus with my sons“ sagt Fortunatus und verschwindet. Der Sultan ist der Betrogene und bleibt in seinem Jammer machtlos.

IV. Des Fortunatus Heimkehr und Tod: Andelocia hat inzwischen den Reichtum, den ihm der Vater zurückgelassen hat, rasch im Spiele verloren. Sein Bruder Ampedo, der sich durch die Änderung der Verhältnisse nicht aus seiner Besonnenheit hat bringen lassen, mahnt ihn vergebens, erntet aber nur Spott. Plötzlich kommt Fortunatus zurück. Er ist noch verwundert über die schnelle Luftreise, die ihm niemand glauben will. Er beabsichtigt neue Fahrten mit dem erworbenen Hute, obwohl ihn Ampedo ermahnt, an sein Ende zu denken und nun seine Jahre in Ruhe zu verbringen. Beutel und Hut machen ihn zum Herren der Welt, er fühlt sich als Sohn des Glückes,

trägt sich mit großen Plänen — da erscheint Fortuna mit den drei Parzen und verkündet ihm sein Ende. Er ist auf der Höhe des Glückes angelangt, nun muß der Sturz erfolgen. Vergebens will er sich bessern, die Börse zurückgeben, damit seine Söhne Weisheit dafür erhalten und ein besseres Ende nehmen. Auch sie soll nach dem Spruch der Göttin der Fluch eines schnellen Todes treffen. Dann verschwindet Fortuna wieder. Fortunatus fühlt sein Ende herannahen, er offenbart seinen Söhnen die Begegnung mit der Glücksgöttin und das Geheimnis der beiden Gaben, ermahnt sie, die Schätze nicht zu teilen und niemand davon zu erzählen. Seine Fahrten hat er in einem Buche niedergeschrieben. Dann stirbt er in den Armen seiner Söhne. Während beide in Schlaf verfallen, erscheint Fortuna nochmals, von Satyren umgeben, welche den Körper des Fortunatus entführen.

Nicht zur Fortunatushandlung gehörend ist eine zwischen II und III eingeschobene Szene der Allegorie von Fortuna, Vertue und Vice.[1]) Die beiden letzteren, die sich im Gefolge der Fortuna befinden, streiten sich um den Vorrang. Vertue hat auf der Erde bis jetzt keinen Platz gefunden, um ihren Baum (a tree with greene and withered leaues mingeld together, and little fruit on it) zu pflanzen. Den Wald, wo die Szene spielt, hält sie für den geeigneten Ort. Sie kann jedoch nicht verhindern, daß Vice ihrerseits einen Baum „of gold with apples on it“ dem anderen gegenüber pflanzt. Fortuna ist Vertue und Vice gleich hold und will ihren Streit um den Vorrang einst entscheiden.

Die Handlung des zweiten Teiles spielt zumeist in London am Hofe des Königs Athelstane. Im Mittelpunkte stehen Andelocia und die Königstochter Agripina. Andelocia hat nach des Vaters Tode den Säckel an sich genommen, während sich sein Bruder mit dem Hute begnügen muß. Er zieht nach London und wird vom Könige wohl aufgenommen. Um die kokette Prinzessin Agripina bewerben sich der Prinz von Cyprus, der Spanier Insultado und der liebeskranke Franzose Orléans. Andelocia tritt in die Reihe der Verehrer ein, muß aber bald die Laune der Glücksgöttin erfahren, indem ihm Agripina durch List die Wunderbörse entwendet. In einem zweiten Chore wird erzählt, wie Andelocia mittellos in die Heimat zurückkehrt, dem Bruder den Hut entwendet und Agripina zur Strafe für ihre Falschheit in eine wilde Gegend entführt. Hier setzt die Handlung wieder ein. Es wiederholt sich dasselbe Spiel von neuem: Andelocia verliert durch seinen Leichtsinn auch noch den Hut,

[1]) vgl. Scherer a. a. O. 5.

mit dem Agripina davonfliegt. Um das Unglück noch zu vergrößern, ißt Andelocia einen Apfel vom Baume des Lasters — hier ist die Verknüpfung der erwähnten Allegorie mit dem eigentlichen Stücke hergestellt — und bekommt zwei große Hörner an der Stirn. Fortuna erscheint mit ihrem Gefolge und verspottet ihn, Vertue hat jedoch Mitleid und heilt ihn von seiner Verunstaltung durch den Genuß eines Apfels von ihrem Baume. Auch Fortuna will ihm nochmals gnädig sein und ihm wieder zu seinem verlorenen Beutel und Hute verhelfen. Sie versetzt ihn nach London, wo er als irischer Obsthändler verkleidet der Königstochter und zweien ihrer Edelleute Äpfel vom Baume des Lasters verkauft. Nach dem Genusse wachsen ihnen Hörner zur Strafe für ihre Habsucht und Eitelkeit. In nochmaliger Verkleidung als französischer Arzt heilt Andelocia die drei Verunstalteten und gewinnt Hut und Säckel zurück. Ampedo ist inzwischen seinem Bruder nach London gefolgt und verbrennt aus Trauer über den Lebenswandel seines Bruders den Wunschhut. Nun ereilt beide rasch das Verhängnis. Die beiden Edelleute, welchen Andelocia so übel mitgespielt hatte, rächen sich, indem sie die Brüder gefangen nehmen und in einen Turm werfen. Ampedo stirbt eines natürlichen Todes, während Andelocia erwürgt wird. Die Tat bringt den Mördern keinen Segen: sie streiten sich um die Beute. Währenddessen erscheint der König mit seinem Hofstaate, von der anderen Seite Fortuna mit ihrem Gefolge. Die Mörder sind Vice verfallen. Athelstane erhält den Beutel von Fortuna, als Zeichen, daß England nie in Geldnot sein wird, solange es die Gabe nicht mißbraucht.

Der Streit zwischen Vertue und Vice wird geradezu gewaltsam entschieden. Vertue ruft die im Zuschauerraum sitzende Königin als Richterin an und sofort erklärt sich Vice für besiegt und verschwindet. Fortuna beugt sich vor Vertue und diese wieder vor der Königin, so daß der Schluß in eine Huldigung der Elisabeth ausklingt, an der sich auch die beiden alten Männer des Prologs beteiligen.

Vorlage für Dekkers Stück ist das bekannte Volksbuch von „Fortunatus und seinen Söhnen“. Es bleibt aber ungewiß, ob der Dichter eine englische Version in den Händen gehabt hat, da die älteste uns erhaltene Ausgabe des Volksbuches in England vom Jahre 1682 stammt.[1]) Der früheste deutsche Druck erschien 1509 in Augsburg. Neben diesen beiden ist noch eine Amster-

[1]) vgl. die Rezensionen der Schererschen Ausgabe im Shakespeare Jahrbuch 38 von Fischer und in den Englischen Studien XXXI von Aronstein.

damer Ausgabe vom Jahre 1631, und zwar in achter Auflage, zu nennen. Von diesen zwei Ausgaben, der deutschen und der holländischen, wird wohl letztere am ehesten in Betracht kommen, wenn nicht ein jetzt verschollenes englisches Buch zugrunde zu legen ist. Eine holländische Vorlage erscheint schon deshalb glaublicher, da Dekker wiederholt zeigt, daß er Holländisch versteht, während wir von einer Kenntnis des Deutschen von ihm nichts wissen.

Welche Fassung des Volksbuches er auch gehabt haben mag, eins geht aus der Arbeit Dekkers hervor, daß er sich dem Stoff gegenüber ziemlich unabhängig zeigt und ihn sich für seine Zwecke geschickt zurechtgelegt hat.

Bei der Dramatisierung eines Märchens vom Schlage des „Fortunatus", bei seiner Stofffülle, wechselnden Szenerie und Menge der Personen, mußte Dekker frei verfahren, um aus dem spröden Stoff ein brauchbares Bühnenstück zu schaffen.

Die Fülle des Stoffes beschränkt er schon dadurch, daß Fortunatus ein alter Mann ist, als ihm Fortuna erscheint. Somit ist die ganze lange Jugendgeschichte ausgeschaltet. Von seinen Fahrten wird uns nur die Erwerbung des Wunschhutes dramatisch vorgeführt, während das übrige dem Chor zufällt. Gegen Mitte des Stückes stirbt Fortunatus und seine Söhne treten in den Vordergrund.

Die Einheit des Ortes konnte natürlich nicht gewahrt werden. Um aber den Szenenwechsel und die Verlegung der Handlung nach weit entfernten Orten einzuschränken, läßt er den zweiten Teil des Stückes zumeist in London sich abspielen. Cyprus ist schon anwesend, als Andelocia zu Athelstanes Hof kommt, und Ampedo sucht am Schluß den Bruder in der englischen Hauptstadt auf. Eine Verlegung der Handlung nach Cypern, wie im Volksbuche, ist somit unnötig geworden.

Neben diesen technischen Veränderungen haben auch die Charaktere eine weitgehende Umgestaltung erfahren. Hierbei ist von großem Einfluß die Faustsage gewesen, deren Kenntnis der Dichter durch seine Bearbeitung von Marlowes Faust besaß.[2]) Vor allem macht sich dieser Einfluß in der Charakterisierung von Fortuna und Fortunatus und in ihrer Stellung zu einander geltend.

Bei Dekker spielt Fortuna eine ganz andere Rolle; sie ist nicht, wie im Volksbuche, die gütige Fee, welche dem armen Fortunatus den Glückssäckel gibt und sich dann völlig passiv

---

[2]) vgl. die Ausführungen von Herford: The literary relations of England and Germany in the sixtheenth century. S. 213 ff.

verhält, sondern eine herrische, grausame Göttin, auf die sich niemand verlassen kann, die aus Willkür und Laune die Mächtigen stürzt und Unwürdige erhebt. Die Welt ist der Ball, mit welchem sie spielt und ihr tolles Treiben gefällt den Menschen. Die einen preisen sie, die anderen fluchen ihrem Wankelmut, beides erfüllt sie mit Vergnügen. Ihre Freude an dem Wehgeschrei der Gestürzten hat direkt etwas Teufliches. Das Angebot ihrer sechs Gaben an Fortunatus ist noch bloße Laune, sobald er aber den Wunsch nach Reichtum ausgesprochen hat, ist er ihr Sklave geworden. Mit der Gabe hat er auch sein Geschick empfangen.

Farewel, vaine couetous foole, thou wilt repent,
That for the loue of drosse thou hast despised
Wisedomes diuine embrace, she would haue borne thee
On the rich wings of immortalitie;
But now goe dwell with cares and quicklie die.
Scherer Z. 317—21.

Ihre Worte erfüllen sich wörtlich wie ein Fluch, aber nicht nur an ihm selbst, sondern auch an seinen Söhnen, die in noch weit schlimmerem Maße davon betroffen werden. Im Gegensatz zum Volksbuch greift Fortuna mehrmals in die Handlung ein. Unerbittlich erscheint sie dem Fortunatus in seiner Todesstunde, von den drei Parzen begleitet, und stürzt ihn im Augenblicke des höchsten Glückes:

Now, foole, thou liest; where thy proud feete doe tread,
These shal throw downe thy cold and breathlesse head.
(Scherer Z. 1096/97).

Gnädiger ist sie Andelocia, der mit ihrer Hilfe die verlorenen Glücksgüter wiedererlangt.

Fortunatus hat im Drama eine Umwandlung erfahren, die nicht immer vorteilhaft für seinen Charakter ist. Seine ursprüngliche Natur hat er nicht völlig unterdrücken können. Die Beweglichkeit, mit der er uns im Eingang des Stückes entgegentritt, sein Leichtsinn und sein Humor passen besser für den jugendlichen Fortunatus als für einen alten Mann. Er ist sein Lebtag ein großes Kind geblieben. Es ist ihm bisher schlecht ergangen, doch hat er sich nie vom Schicksal überwältigen lassen. Geld hat er nie besessen und glaubt, die Sorge sei nur bei den Armen zu finden; daß sie auch in den Palästen lauert, ist ihm unverständlich. Die Prophezeiung eines schnellen Todes macht auf ihnen keinen Eindruck. If I die to morrow, ile be merrie to day, ist seine Ansicht. Das plötzliche Glück hat ihn hochmütig gegen seine Landsleute gemacht, deshalb will ihm kein Arzt in seiner Todesstunde helfen. Er ist ein dem Faust

verwandter Charakter in seinem Verlangen nach höchstem Lebensgenuß. Dieser Zug tritt im Drama mehr hervor als im Volksbuch. Zwar schließt Fortunatus nicht einen ähnlichen Vertrag wie Faust mit dem Teufel, sondern hat nur die Wahl der Gabe, ohne die Folgen vorher zu kennen, das Resultat ist schließlich dasselbe: er erhält die Prophezeiung eines plötzlichen Todes, und sein Körper wird von Satyren der Welt entrückt, ähnlich wie Faust von Teufeln geholt wird. Wie Faust, so erfaßt ihn wohl zuweilen Reue über seine Wahl, doch tritt sie nicht so klar zutage wie bei ersterem. Obwohl ihm in seiner Todesstunde die Gewißheit wird, daß seine Söhne ein ebenso trauriges Ende haben sollen, macht dies auf ihn wenig Eindruck. Er hinterläßt seinen Söhnen die Wundergaben und ermahnt sie, beide nicht zu trennen, nicht aber, wie man erwarten könnte, legt er ihnen nahe, diese recht zu gebrauchen und sich seines schnellen Endes zu erinnern. Während Fortunatus im Volksbuch alt und lebenssatt stirbt, erfolgt sein Tod im Drama als Strafe für seine Wahl und sein zügelloses Leben.

Von den beiden Söhnen des Fortunatus hat Andelocia die führende Rolle im weiteren Verlauf des Stückes. Ampedo, der ältere, ist völlig anders geartet als sein Vater und Bruder. Thy soul is made of lead, sagt Fortunatus einmal von ihm. Während sein Vater und Bruder realistische Gestalten sind, ist er abstrakter gehalten und spielt eine recht undankbare Rolle gegenüber seinem lebenslustigen Bruder Andelocia, der das Naturell seines Vaters besitzt. Doch während Fortunatus ein leichtsinniger, aber an sich gutmütiger Mensch ist, den erst der plötzliche Wechsel hochmütig gemacht hat, ist Andelocia weniger sympathisch. Bei ihm spielt die Habsucht eine große Rolle. Er ist neidisch auf die Besitzenden, er möchte am liebsten seinen treuen Diener prellen, wie er später seinem Bruder den Hut stiehlt, ohne sich die geringsten Sorgen zu machen. Das Schicksal seines Vaters berührt ihn wenig; über seine Rückkehr ist er nicht sonderlich erfreut, wohl aber als er eine Menge Gold sieht. Nach dem Tode des Fortunatus hat er Angst, der Alte könnte wieder lebendig geworden sein, als er und sein Bruder den Körper des Vaters vermissen.

Von den übrigen Personen erregt vor allem Agripina unser Interesse. Sie und Andelocia bestreiten fast die ganze Handlung des zweiten Teiles. Sie betört Andelocia und raubt ihm den Glückssäckel, durch sie verliert er auch den Hut. Sie ist ein kokettes Weib, deren Schönheit einen Kreis von Liebhabern an den Hof gezogen hat, mit denen sie in herzloser Weise spielt. Ihre Ansicht ist: as there is no reason to hate any that loue us,

so it were madnes to loue all that do not hate us (1664/65). Doch schließlich wird sie selbst betrogen und muß zufrieden sein, daß der vielgeschmähte Orléans ihr treu bleibt.

Der König Athelstane spielt eine ziemlich zweideutige Rolle und erhält die Börse am Schluß des Stückes nur als Repräsentant des englischen Volkes. Von den Liebhabern der Agripina vertritt der Prinz von Cyprus den kühlen Höfling, trotz seiner Liebe, die er stets zu bezwingen weiß. Als er die ihm versprochene Braut in ihrer Verunstaltung sieht, verzichtet er schleunig und kehrt nach Cyprus zurück. Von ganz anderem Schlage ist die vom Dichter frei erfundene Gestalt des Orléans. Er ist keine handelnde Person, interessiert aber den Leser durch seine ideale bis zum Wahnsinn gesteigerte Liebe zu Agripina. In seinen Klagen zeigt sich besonders die lyrische Befähigung Dekkers, deshalb schätzen auch Lamb und Swinburne die sonst bedeutungslose Rolle des Orléans hoch ein.

Der Clown des Stückes ist Shaddowe, der treue Diener Andelocias. Er ist immer bei guter Laune und sucht seinen Herrn dabei zu erhalten, wenn ihm auch der Magen vor Hunger knurrt. Mit seiner Gefräßigkeit und Wortspielen ragt er nicht über den Durchschnitt ähnlicher Gestalten hinaus, nur einmal, in seiner Definition des Hungers ist er originell. Die beiden Grafen Montrosse und Longavile gehören ursprünglich dem Volksbuche an. Ihre Rache ist im Drama besser motiviert, da sie wegen des Streiches erfolgt, den ihnen Andelocia gespielt hat. Dadurch haben sie Ähnlichkeit mit Marlowes Benevolio, dem Faust aus Strafe für seine Spöttereien ein ähnliches Geweih wachsen läßt, und der sich ebenfalls an dem Schwarzkünstler zu rächen sucht.

Der „Fortunatus“ wird von vielen als das beste Stück Dekkers angesehen. Sein Wert ist weniger in der Stärke der Charakterisierung der handelnden Personen und der Komposition zu suchen als in dem poetischen Schwung, mit dem es geschrieben ist. In keinem zweiten Werke zeigt sich Dekkers Lyrik so offenbar als in diesem Märchenspiel. Wenn auch die Fortunaallegorie für die Entwicklung der Handlung nicht sonderlich nützlich erscheint, in poetischer Hinsicht gehört sie mit ihren eingestreuten Gesängen zum Wertvollsten des Ganzen. Über dem Drama liegt eine romantische Stimmung, die uns über eine Menge von Unwahrscheinlichkeiten hinwegsetzt. In dieser Hinsicht schließt es sich der Glanzreihe an, an deren Spitze der „Sommernachtstraum“ steht.

Neben all diesen Vorzügen dürfen wir uns nicht verfehlen, daß dem „Fortunatus“ große Schwächen anhaften. Es sind

dieselben Fehler, die wir fast bei jeder Dramatisierung von Märchenstoffen finden. Hat Dekker auch vieles aus der Quelle unberücksichtigt gelassen, so ist noch eine überreiche Handlung im „Fortunatus“ zu finden. Dadurch mußte die dramatische Einheit notwendigerweise leiden. Die Verknüpfung der beiden Handlungen von Fortunatus und dem Geschick seiner Söhne gereicht dem Stück nicht zum Vorteil. Warum hat er nicht ein Doppeldrama geschaffen, wie er später seine „Honest Whore“ in zwei Teile trennte? Dadurch wäre vor allem dem ersten Teile der episodenartige Charakter genommen worden, der ihm trotz vieler Schönheiten anhaftet, und ebenso hätte im zweiten Teil die Handlung weiter ausgesponnen werden können.

Es sind ferner eine Menge Züge aus dem Volksbuch herübergenommen, die im Drama nicht genügend motiviert sind. Wie schon erwähnt, hält man am Anfang des Stückes Fortunatus eher für einen lustigen fahrenden Gesellen als für einen alten Mann, der sein Geld mit seinen Söhnen verpraßt hat. So nimmt scheinbar der Dichter an. Der Prinz von Cyprus erwidert Athelstane auf dessen Frage, woher der Reichtum Andelocias stammt und welchen Geschlechtes er sei:

> Of honourable bloud, and more renownd
> In forreine kingdomes (wither his proud spirit,
> Plum'd with ambitious fethers, caries him)
> Then in his natiue Countrie; but last day,
> The father and the sonnes were through their riots,
> Poor and disdainde of all, but now they glister,
> More bright than Midas: if some damned fiend
> Fed not his bays, this golden pride would end.
>
> Scherer Z. 1663—69.

Von einem angeblichen früheren Reichtum des Fortunatus finden wir sonst im Stücke keine weitere Andeutung. Dann hätte ja Fortunatus den Wankelmut der Fortuna schon einmal an sich erfahren. Wie paßt der ernste Ampedo dazu, daß er mit seinem Vater und Bruder seine Güter verschwendet habe. Oder wenn er keinen Anteil daran genommen hat, warum hält er dies nicht seinem Bruder vor, wo er sonst nur Worte des Tadels über dessen Lebenswandel hat? Andererseits hat Andelocia von Anfang an einen Diener, woraus man auf frühere bessere Verhältnisse schließen könnte, wenn nicht der Hauptgrund der ist, daß Dekker die notwendige Clownrolle im ersten Teile besser verwenden konnte. Der Irrtum Dekkers wird sich daraus erklären, daß im Volksbuch Fortunatus allerdings aus edler Familie stammt, deren Vermögen durch die Verschwendungssucht des Vaters aufgezehrt worden war.

Neben Unklarheiten, die sich aus nur teilweiser Benutzung der Quelle erklären lassen, finden sich auch Unwahrscheinlichkeiten im zweiten Teile, infolge der notwendig gewordenen Zusammenschiebung der Handlung.

Der Prinz von Cyprus, der anscheinend schon länger am englischen Hofe weilt, hat vor dem Erscheinen Andelocias noch nichts von dessen Aufenthalt in England gehört. Es gewinnt den Anschein, als ob Andelocia erst angekommen ist. Der Weiterentwicklung nach muß er sich jedoch länger am Hofe aufgehalten haben, wenn er nach dem Verluste des Beutels sagt:

Ile steale from hence to Cyprus, for blacke shame
Here (through my riots) brands my loftie name.
(Scherer Z. 1850—51).

Auch erklärt sich so besser die Begierde des Königs und seiner Tochter, dem Ursprunge des unerschöpflichen Reichtums Andelocias nachzuspüren. Wie wir die Ereignisse im Drama vor uns haben, erfolgt alles Schlag auf Schlag; jede Szene ist mit der anderen verbunden. 1. Cyprus weiß noch nichts von der Ankunft seines Landsmannes; 2. er erfährt davon, man zeigt ihm schon Geschenke des reichen Cyprioten; 3. der König kommt mit dem neuen Gaste hinzu. Plan des Königs, die Ursache des Reichtums zu erforschen. Agripina will versuchen, dem Gaste das Geheimnis zu entlocken, sie geht mit Andelocia weg; 4. kurzes Zwiegespräch des Königs mit dem Prinzen, dann folgt ein Monolog Athelstanes von wenigen Zeilen; 5. ein Vorhang wird weggezogen: man sieht Andelocia schlafend in Agripinas Schoße; 6. Andelocia erwacht und vermißt den Beutel.

Diese reiche Entwicklung erscheint auf der Bühne in ca. 200 Zeilen zusammengedrängt.

Eine ähnliche Häufung von Ereignissen finden wir beim Tode der beiden Brüder. Ampedo wird gefangen genommen und soll anscheinend im Turm den Hungertod sterben. Gleich nach ihm wird Andelocia in dasselbe Gefängnis geworfen. Ihm wird das gleiche Schicksal angekündigt:

Question thy brother with what cost hees fed,
And so as sure thou shalt be banquetted.
(2612—13).

Wenn Ampedo kurz darauf stirbt, kann man an einen Hungertod nicht glauben, da er eben erst in den Turm geworfen worden ist.

Durch die gewaltsame Wendung der Allegorie am Schluß zu einer Huldigung der Königin, bekommt der Charakter und die Stellung der Fortuna einen Bruch. Sie erscheint während des ganzen Stückes als mächtige Göttin, die, über Vertue und

Vice stehend, den Streit beider schlichten will, und ordnet sich am Ende Vertue freiwillig unter, damit der Abschluß schließlich in eine Verherrlichung der Elisabeth ausklingt.

Vertue und Vice sind direkt Personifikationen von Gut und Böse. Hierbei unterscheidet sich Dekker von der sonstigen Auffassung von Vice. Vice, bei Dekker ohne Artikel gebraucht, nicht wie gewöhnlich the Vice, ist im Gegensatz zu den Moralitäten und Stücken verwandten Charakters ein Weib und kein Mann, zweitens ist diese Gestalt ernst aufgefaßt, kein Spaßmacher, als den man den Vice gern benutzte.

Obwohl wir von Dekkers „Fortunatus" nur die Quartoausgabe von 1600 besitzen, scheint das Stück sehr beliebt gewesen zu sein und wurde von den englischen Komödianten mit nach Deutschland herübergebracht. Wir besitzen eine deutsche Bearbeitung, welcher Dekkers Stück zugrunde liegt.[1]) Bei einem Vergleich beider Dramen zeigt sich die hohe Überlegenheit, welche der englische Dichter gegenüber dem deutschen Bearbeiter besaß. Der deutsche „Fortunatus" enthält nicht nur eine Menge von technischen Ungeschicklichkeiten und offensichtlichen Irrtümern, sondern auch, was wir an Dekkers Drama vor allem schätzen, der Glanz der Sprache, seine wundervollen Gesänge und der romantische Hauch, der über dem Ganzen liegt, ist in der deutschen Bearbeitung völlig verloren gegangen.

III. Satiromastix or the Untrussing of the Humorous Poet.

Der „Satiromastix" verdankt bekanntlich seine Entstehung dem sogen. Bühnenstreite mit Ben Jonson. Über diese literarische Fehde haben wir schon gesprochen. Hier soll uns das Stück an sich beschäftigen. Es kann natürlich nicht unsere Aufgabe sein, auf alle Anspielungen einzugehen, die auf Ben Jonson gemünzt sind. Diese finden sich in Smalls „Stage-Quarrel" zusammengestellt und in der Neuausgabe des „Satiromastix" von Scherer, wo auch die entsprechenden Stellen aus „Cynthia's Revels" und „The Poetaster" verzeichnet sind. Small setzt das Stück August-September 1601 an, eingetragen ist es Stat. Reg. am 11. November 1601, gedruckt wurde es im Jahre 1602.

Jedenfalls ist der „Satiromastix" erst nach dem Erscheinen des „Poetaster" entstanden, wie die vielen Anspielungen auf

---

[1]) vgl. Tittmann: Die Schauspiele der Englischen Komödianten in Deutschland.

Jonsons Stück zeigen.[1]) Gespielt wurde die Satire zuerst von den Chamberlain's Men, die angeblich Dekker engagiert hatten, Jonson auf die Bühne zu bringen, und dann von den „Children of Poules", der Konkurrenztruppe der „Chapel Children", welche Jonsons „Cynthia's Revels" und „The Poetaster" aufgeführt hatten.

Es wird allgemein angenommen, daß Dekker an einem Drama über König Rufus arbeitete, als der „Poetaster" erschien, und daß er kurz entschlossen in dieses ernste Drama die Abrechnung mit Jonson einflocht. Dadurch läßt sich der Zwiespalt erklären, der durch die Einfügung des fremden Elementes in das Stück gekommen ist.

Wie in den meisten Dekkerschen Stücken haben wir drei Handlungen: Haupthandlung ist die Geschichte von König Rufus und Sir Walter Terill, zu der sich eine komische Nebenhandlung gesellt, und mit beiden Handlungen nur lose verknüpft ist der eigentliche „Satiromastix", die Verspottung von Horaz-Jonson. Das Rufusspiel ist hinsichtlich seiner dramatischen Entwicklung zugunsten der komischen Parteien entschieden vernachlässigt worden. Eine Quelle hierzu ist bis jetzt noch nicht gefunden worden. In Holinsheds Chronik wird erzählt, daß König Rufus von einem französischen Ritter Tirill auf der Jagd getötet wurde.[2]) Hiervon sind im Stück nur die Namen der beiden Hauptpersonen wiederzufinden.

Mittelpunkt der Handlung bildet das von Dekker noch mehrfach variierte Thema vom lüsternen König und dem tugendsamen Weibe.

Der Inhalt ist folgender: König Rufus nimmt an der Hochzeit Sir Walter Terills teil und verlangt, die junge Frau soll am Hofe erscheinen. Terill weigert sich, weil er die unlauteren Absichten des Königs kennt, wird aber von Rufus so lange gereizt, bis er sein Wort gibt, die Braut noch an demselben Tage zu Hofe zu führen. Um die ihr drohende Gefahr zu vermeiden und die Pläne des Königs zu vereiteln, wird ein Mittel gebraucht, das Dekker öfter anwendet: Caelestine, Terills Braut, bekommt einen Schlaftrunk und wird als Leiche zu Rufus gebracht. Der König ist bestürzt, beklagt seine Leidenschaft und hört schweigend die Vorwürfe Terills an. Sobald die Gefahr vorüber

---

[1]) Dekker verspottet Jonson, daß er 15 Wochen zur Abfassung des „Poetaster" gebraucht habe (Z. 641). Dekker muß also seine Arbeit in bedeutend kürzerer Zeit geschrieben haben. Der „Satiromastix" mußte schnell folgen, um einen wirksamen Kontrast zum „Poetaster" zu bilden.

[2]) König Wilhelm II. Rufus, zweitältester Sohn Wilhelms I., regierte 1084—1100; s. auch Scherer a. a. O. XI.

ist, erwacht Caelestine wieder und wird vom Könige dem Bräutigam zurückgegeben.

Leider ist das Rufusspiel durch seine Verknüpfung mit dem „Satiromastix“ Fragment geblieben, auch verlor es einen Teil seines ursprünglich ernsten Charakters. Das eigentliche Drama setzt erst spät ein (Z. 774 nach Scherers Zählung). Der Eingang, die Vorbereitungen zur Hochzeit, bietet nichts Wesentliches für die Haupthandlung, dann folgt die erste große Horazszene. Das eigentliche Rufusspiel beginnt erst mit der Ankunft des Königs vor dem Hochzeitshause (Z. 744). Nach der Begrüßung beginnt ein Tanz, während dessen sich der König mit der Braut unterhält; Z. 862—931 folgt schon der Höhepunkt, wenn man hier einen solchen überhaupt konstruieren kann, die Szene, in welcher Terill sein vorschnelles Versprechen gibt. Diese rasche Folge setzt eine längere Vorgeschichte voraus, über die wir im unklaren bleiben. Rufus muß schon früher an Terill das Verlangen gestellt haben, denn aus den Worten des Königs erfährt man nichts davon, daß er den Wunsch hat, Caelestine am Hofe zu sehen. Terill durchschaut aber sofort seine Absichten. Ebenso bleibt die Furcht Caelestines, sich der Gefahr der Verführung auszusetzen, unerklärlich, da sie bei der Begegnung mit dem Könige uns als völlig standhaft erscheint. Es wird einer Gefahr vorgebeugt, die für den Leser noch gar nicht vorhanden ist.

Die Gestalten sind die für die späteren Dekkerschen Stücke typischen: ein lüsterner Fürst, eine standhafte Frau, ein wenig willenskräftiger Ehegatte und der Vater der jungen Frau, der über das Wohl seines Kindes wacht und die Lösung des Konfliktes herbeiführt. Ähnliche Mängel, wie wir sie in der Handlung gefunden haben, machen sich auch bei den Charakteren geltend. Am wenigsten ausgeführt ist die Heldin Caelestine. Nur in vier Szenen tritt sie sprechend auf; ihre Rolle umfaßt ca. 70 Verse, wovon 41 auf die Szene entfalten, in der sie den vermeintlichen Giftbecher leert. Von Liebe zu ihrem Verlobten verspürt man wenig. Sie ist willig zu sterben, um Jungfrau zu bleiben und nicht vor dem Könige zu erscheinen. Ihre Sprache besteht meist aus kurzen sentenzenartigen Sätzen. Selbst nach ihrem Wiedererwachen kommt sie nicht über einige allgemeine Phrasen hinaus. Mehr Leidenschaft verrät Terill. Es sind wenigstens Ansätze zu einer Charakterisierung zu finden, wenngleich der Konflikt, in den er durch sein verpfändetes Wort gekommen ist, weit besser hätte dargestellt werden müssen, um dramatisch wirksam zu sein. Nicht Terill führt die Lösung herbei, sondern Caelestines Vater, Sir Quintilian Shorthose.

Terill kommt aus dem Zwiespalt nicht heraus: er findet bewegte Worte gegen den Plan des Vaters, durch Gift die Ehre Caelestines zu retten, aber er hat nur Worte: er verhindert nicht, daß seine Braut den Becher leert, obwohl er wie diese von der Wirksamkeit des Gifttrankes überzeugt ist. Erst am Schluß finden wir bei ihm ein Aufraffen in der Anklage, welche er dem Könige entgegenschleudert.

Shorthose ist jedenfalls ähnlich aufzufassen wie die meisten Vätercharaktere des Dichters. Er reiht sich in die Kette der Alten ein, die mit Simon Eyre beginnen und in Orlando Friscobaldo („The Honest Whore" II) ihre höchste Vollendung haben. Nur erscheint bei Shorthose der Wechsel vom Scherz zum Ernst viel unvermittelter als bei den Charakteren ähnlicher Art. Man könnte ihn in der Rufushandlung auch als eine Parallelfigur zu jenem alten Römer ansehen, der seine Tochter lieber tot als entehrt wissen will, aber eine solche Gestalt finden wir in keinem anderen Drama Dekkers vor, obwohl das Verführungsmotiv noch mehrfach von ihm verwendet wird.[1]) Aus ähnlichen Gründen erscheint auch Smalls Rekonstruktion des geplanten Dramas zweifelhaft. Small[2]) verteilt die Handlung auf fünf Akte:

I. the rejoicings at the approaching nuptials of Terill and Caelestine.
II. the King's lustful desires, and Terill's rash promise.
III. the death of Caelestine.
IV. the presentation of the veiled corpse of Caelestine to the King, and Terill's denunciation of him.
V. the death of the King at the hands of Terill.

An und für sich wäre eine solche Entwicklung natürlich, zumal da Terill annimmt, seine Braut sei tot, und die Vorwürfe, die er dem Könige macht, durchaus ernst gemeint sind. Wenn wir jedoch die Reihe der erhaltenen Dramen mustern, so finden wir, daß sich bei Dekker oft Situationen ergeben, wo man einen Gewaltakt vermuten könnte, welcher aber stets vermieden wird. Gerade das Motiv des Schlaftrunkes hat Dekker so oft verwendet, daß man eine vorher geplante gewaltsame Lösung des Terill-Rufuskonfliktes nicht unbedingt anzunehmen braucht.

König Rufus spielt im Stück eine sehr undankbare Rolle. Er ist keine Parallele zu Augustus (im „Poetaster"), er ist aber auch kein Tyrann, denn am Schluß fügt er sich rasch den

---

[1]) Bei einer solchen Deutung würde auch seine Haltung in der Nebenhandlung vollständig unverständlich sein.

[2]) Small a. a. O. 121/22.

eingetretenen Verhältnissen und erwidert nichts auf Terills Vorwürfe. Daß er in Caelestine verliebt ist, erfahren wir von ihm selbst kurz vor ihrer Darstellung am Hofe in einem längeren Monologe, durch welchen erst Terills Befürchtungen gerechtfertigt erscheinen.

Die Vermutung, daß Dekker ein halbfertiges Drama vor sich hatte, als „The Poetaster" erschien und ihn zwang, die Entgegnung möglichst rasch in die Welt zu senden, stützt sich vor allem darauf, daß die ernsten Szenen in Sprache und Ausführung sich scharf abheben von der flüchtigen Art, mit welcher das übrige zusammengeschrieben wurde. Die Rufuspartien sind in klangvollen Versen abgefaßt. Sie bilden einen Bestandteil für sich und haben zur Verbindung mit der Satire nur einige Ergänzungen erfahren, die offensichtlich sind. Ein längeres einheitliches Ganzes bilden Z. 2084—2463. Es ist die Szene, in welcher Caelestine den Giftbecher leert, und die folgende Darstellung der verstorbenen Braut am Hofe. Den Wert der Vergiftungsszene hatte schon Lamb erkannt. In ihr sind die poetisch schönsten Stellen des Stückes enthalten. Als Beispiel sei der Monolog Terills angeführt, welcher sie einleitet.

Ter: O Night, that Dyes the Firmament in blacke,
And like a cloth of cloudes doth stretch thy limbes;
Upon the windy Tenters of the Ayre:
O thou that hang'st upon the backe of Day,
Like a long mourning gowne: thou that art made
Without an eye, because thou shouldst not see
A Louers Reuels: nor participate
The Bride-groomes heauen; ô heauen, to me a hell;
I haue a hell in heauen, a blessed cursse;
All other Bride-groomes long for Night, and taxe
The Day of lazie slouth; call Time a Cripple,
And say the houres limpe after him: but I
Wish Night for euer banisht from the skie,
Or that the Day would neuer sleepe: or Time,
Were in a swound; and all his little Houres,
Could neuer lift him up with their poore powers.
But backward runnes the course of my delight;
The day hath turn'd his backe, and it is night;
This night will make us odde; day made us eeuen,
All else are damb'd in hel, but I in heauen.
(Z. 2084—2104.)

Die Nebenhandlung bietet wenig Interessantes. Um die Witwe Mineuer bewerben sich Sir Rees ap Vaughan und der kahlköpfige Sir Adam Prickshaft, zu denen sich noch der Braut-

vater Shorthose gesellt. Die Witwe hat jedoch eine kleine Vorliebe für das Militär, und so erringt sie am Ende Captain Tucca. Mineuer ist eine originelle Schöpfung Dekkers und hat keine Parallele in den anderen Komödien: Sir Rees ap Vaughan vertritt den Welshman, der durch seinen Sprachfehler das Publikum erheitert. Vaughan führt gern die Unterhaltung, wenn er auch oft rechten Unsinn schwatzt. Um seinen Rivalen Prickshaft zu verkleinern, läßt er von Horaz eine Ode zum Preise des Haares und zur Verspottung der Kahlköpfigen machen, worauf Sir Adam durch Crispinus in einem ähnlichen Gedichte den Gegenbeweis führen läßt. Der Streit über dieses Thema, der uns jetzt gesucht erscheint, war damals dem Publikum nicht unbekannt. Small S. 124 macht auf zwei Schriften aufmerksam, welche sich damit beschäftigen: Richard Harvey's „Defence of Short Hair" und Nash's „Have with you to Saffron Walden", worin auf Harvey's Schrift erwidert wird. Ursprünglich geht die Streitfrage auf die Schriften zweier alter Philosophen zurück: des Dio Chrysostomos' „Lob des Haarwuchses" und des Synesius' „Calvitii Encomium". Die Behandlung im „Satiromastix" ist allem Anschein nach vom Dichter frei erfunden. Obwohl der Streit von Crispinus und Horaz ausgefochten wird, hat er mit der eigentlichen Satire gegen Jonson nichts zu tun, sondern gehört in den Rahmen der Nebenhandlung.

Der eigentliche „Satiromastix" schiebt sich als ein fremdes Element in das Stück ein. Wenn uns der „Poetaster" nicht erhalten wäre, würde man den Zweck der Horazhandlung gar nicht verstehen. Es kam Dekker darauf an, Horaz-Jonson möglichst drastisch in seinen Fehlern und Schwächen darzustellen. Dieser Aufgabe hat er sich mit Geschick entledigt, ohne allzusehr in Übertreibungen zu verfallen.

Zuerst werden wir in das Arbeitszimmer von Horaz geführt: „Horace sitting in a study, behinde a Curtaine, a Candle by him burning, bookes lying confusedly". Diese Szene mit dem reimenden Horaz — er fabriziert ein Hochzeitsgedicht für Terill — ist köstlich und charakterisiert Jonsons Langsamkeit im Arbeiten und seine Schwerfälligkeit im Aufsuchen von Reimen. Durch ihren Humor und packende Situation ist diese Szene die beste der ganzen Satire und origineller als die Rache der Poetaster am Schluß des Stückes. Die Ode, welche er verfaßt, ist eine Parallele zu der des Horaz im Anfang des III. Aktes des „Poetaster" und enthält eine Menge Ausdrücke, die Jonson darin gebrauchte.

Satiromastix (264—289)

Hor: To thee whose fore-head swels with Roses,
Whose most haunted bower
Giues life and sent to euery, flower,
Whose most adored name incloses,
Things abstruse, deep and diuine,
Whose yellow tresses shine,
Bright as Eoan fire.
O me thy Priest inspire.
For I to thee and thine immortall name,
In—in—in golden tunes,
For I to thee and thine immortall name —
In—sacred raptures flowing, flowing, swimming, swimming:
In sacred raptures swimming,
Immortal name, game, dame, tame, lame, lame, lame,
Pux, hath, shame, proclaime, oh —
In sacred raptures flowing, will proclaime, not —
O me thy Priest inspyre!
For I to thee and thine immortall name,
In flowing numbers fild with spright and flame
Good, good, in flowing numbers fild with spright and flame.

Poetaster Akt III (Gifford 113).

Hor.: Swell me a bowl with lusty wine,
Till I may see the plump Lyaeus swim / Above the brim:
I drink as I would write,
In flowing measure fill'd with flame and sprite.

Mitten in seiner Arbeit wird er gestört durch Asinius Bubo, einen ausgesprochenen Narren, der Horazens Epigramme unter den Gallants verbreitet und ihm Neuigkeiten zuträgt. Er erzählt ihm, daß zwei der von Horaz angegriffenen Poeten, Demetrius und Crispinus, ihn auf die Bühne bringen wollen. Ebenso hat ihm Captain Tucca, den er ebenfalls in Epigrammen verhöhnt hat, Rache geschworen. Die Antwort, die Horaz gibt, ist fast wörtlich aus „Cynthia's Revels" entlehnt, ein sicheres

Zeichen, daß sich Dekker in diesem Stück in der Person des Anaides getroffen fühlte.

That same Crispinus is the silliest Dor, and Fannius the slightest cob-web-lawne peece of a Poet, oh God!
Why should J care what euery Dor doth buz
In credulous eares, it is a crowne to me,
That the best iudgements can report me wrong'd.
(Z. 414—18.)
I thinke but what they are, and am not moou'd.
The one a light voluptous Reueler,
The other, a strange arrogating puffe,
Both impudent, and arrogant enough. (Z. 420—423.)

Plötzlich treten die beiden geschmähten Poeten ins Zimmer. Bei ihrem Erscheinen wird Horaz sehr verlegen, er bleibt zuerst schweigsam, und Asinius muß die Unterhaltung führen. Dieser bietet den beiden Tabak an, den sie aber dankend ablehnen.[1]) Dann beginnt Horaz die alte Klage über seine bösen Feinde, welche seine Werke kritisieren. Es war natürlich, daß die Zuschauer vor allem interessierte, wie sich die beiden Poetaster Horaz gegenüber benehmen würden. Hier zeigt sich, daß Dekker Maß zu halten verstand. Absichtlich legt er alle persönlichen Angriffe in Tuccas Mund, während Crispinus und Demetrius Horaz stets bestimmt aber höflich und ohne Gehässigkeit gegenübertreten. Scheinbar wird durch ihre Reden Horaz friedlicher gestimmt.

Weniger feinfühlend ist Captain Tucca, der am Schluß der Szene hereingepoltert kommt. In seine Rede mischen sich eine Menge persönlicher Bemerkungen über Jonsons Äußeres, seine Lebensverhältnisse, Gewohnheiten usw., Dinge, die wohl für das damalige Theaterpublikum komisch waren, uns aber wenig geschmackvoll erscheinen.

Die Demütigung, die Horaz von Tucca empfangen hat, läßt er nicht ungerächt: er hat sofort auf den Captain und ebenfalls auf Crispinus „that Crispin-asse" und Fannius „his Play-dresser" Epigramme gedichtet, welche Asinius verbreitet. Analog der Szene im „Poetaster", wo man sich über die Verse

[1]) In Cynthia's Revels II, 1 (Gifford 77) sagt Mercur von Anaides „he never prays but for a pipe of pudding-tobacco". Der Vorwurf Jonsons, daß Dekker leidenschaftlich der neuen Mode des Tabakrauchens gehuldigt hätte, scheint ungerechtfertigt zu sein und wurde vom Dichter energisch zurückgewiesen. Außer im „Satiromastix" finden wir zahlreiche Stellen in seinen Werken, in denen er seine Abneigung gegen den Tabak ausspricht. In „the Wonder of a Kingdom" heißt es drastisch genug . . . my smoake goes Out at my Kitchin chimney, not my nose (Works IV, 222).

der „Poetaster“ lustig macht (Poetaster V.), werden hier die auf Tucca gemünzten Schmähverse der Lächerlichkeit preisgegeben. Die Rache für Horazens Falschheit bleibt schließlich nicht aus. In der Sucht seine Mitmenschen zu verspotten hat er auch die Witwe Mineuer und Sir Vaughan nicht verschont, obwohl er für letzteren gegen Bezahlung Gedichte angefertigt hat. Dadurch hat er auch Vaughans Gunst verloren und findet keinen Verteidiger, als die Angegriffenen ihm seine Hinterlist und Gehässigkeit vorwerfen. Horaz wird wie ein Satyr angeputzt und an den Hof des Rufus gebracht, wo man ihn feierlich zum Dichter „krönt“, eine Anspielung auf Jonsons Bemühungen poeta laureatus zu werden. Bevor man ihn entläßt, muß er folgendes schwören:

1. sich nicht zu hängen, wenn andere ebenso gute Gedichte schreiben können wie er;
2. keine aus den Temple's Revels gestohlenen Witze zu verwenden;
3. bei der Aufführung seiner Stücke keine Gesichter zu schneiden;
4. den Gallants keine Komplimente zu machen;
5. bei den Buchhändlern nicht mit seinen Gönnern zu renommieren;
6. nicht einen Herren zu verspotten, der vorher bei ihm Gedichte bestellt hat;
7. wenn seine Stücke nicht am Hofe gefallen, nicht zu sagen „I am glad to write out of the Courtiers Element“;
8. bei Tische keine Epigramme vorzulesen.

Am meisten interessiert uns die Charakteristik von Horaz-Jonson. Wir erhalten darin ein ungeschminktes, wenn auch in manchen Zügen etwas kräftig aufgetragenes Bild von Jonsons Wesen.[1]) Horaz ist eitel und anmaßend in seiner Würde als Poet. Das Hochzeitsgedicht für Terill ist das beste, das er bisher gedichtet hat, wie er stolz versichert. Andererseits ist er unsicher, ob es geglückt ist, und will das Urteil eines Asinius haben, den er sonst als unter sich stehend betrachtet. Über die

[1]) Wenn man die drei Charaktere Asper (Every man out . . .), Crites (Cynth. Rev.), Horaz (Poet.), in denen sich Jonson selbst schilderte, betrachtet, so wird man die Vorwürfe, die im Sat. gemacht werden, gerechtfertigt finden. Asper wird noch ziemlich einfach beschrieben, dagegen ist Crites in Mercurs Schilderung ein Ausbund von most perfect and divine temper, was nicht von allzu großer Bescheidenheit Jonsons zeugt. Horaz im „Poetaster“ steht über allen: er ist der große Horaz, den es wenig kümmert, wenn man ihn schmäht, der es aber nicht unter seiner Würde findet, sich an Crispinus in wenig poetischer Weise zu rächen.

Beleidigungen eines Tucca ist er erhaben: tis out of his Element to traduce me. I am to well rankt Asinius to be stab'd with his dudgion wit (Sat. 402—403). Das hindert ihn aber nicht, sich an dem Captain zu rächen. Er beklagt sich, daß er überall verfolgt wird, worauf ihm Crispinus seine Gehässigkeit vorhält, mit der er alle Welt verfolgt und seine Empfindlichkeit denjenigen gegenüber, die ihm mit gleicher Münze heimzahlen. Seine Sprache klingt gesucht auch bei den alltäglichsten Dingen. Horaz ist nicht wie im „Poetaster" der von allen geschätzte Liebling des Hofes, sondern ein gänzlich unbekannter Poet. Hatte Jonson Dekker den Vorwurf eines „playdresser" gemacht, so quittierte dieser damit, daß Horaz Gelegenheitsdichter ist, der gegen Bezahlung alle möglichen Themen in Versen bearbeitet. Er verfaßt ein Hochzeitsgedicht für Terill, Vaughan bestellt bei ihm ein Liebesgedicht für die Witwe und ferner die Ode zum Preise des vollen Haupthaares. Für junge Adlige, deren Bekanntschaft er macht, hat er fertige Gedichte vorrätig, die er ihnen sofort sendet, um sich ihnen gefällig zu erweisen und seine Gewandtheit im Versemachen zu zeigen. Wird er wegen seiner Epigramme zur Rede gestellt, so weiß er sich nie zu verteidigen, sondern hört die Vorwürfe, die ihm gemacht werden, schweigend an und versichert den Angegriffenen seiner ergebensten Freundschaft. Trotz der angeblichen Tapferkeit, der sich Jonson gern rühmte, fällt Horaz fast in Ohnmacht, als er sich von Tucca getroffen glaubt und muß erst von anderen überzeugt werden, daß er unverwundet ist.

Crispinus und Demetrius, die beiden im „Poetaster" angegriffenen Dichter, treten im „Satiromastix" sehr zurück. Dekker hat beide uns sympathisch darzustellen gewußt, ohne in die Fehler Jonsons zu verfallen, dessen Selbstverherrlichung unangenehm berührt. Ihrem Gegner gegenüber befleißigen sie sich in ihren Ausdrücken großer Mäßigung. Die meisten Angriffe auf Jonson sind in Tuccas Mund gelegt. Die Person des Captain ist ebenfalls dem „Poetaster" entnommen. Tucca ist kein Charakter, sondern lediglich ein Werkzeug für die Rache der Poetaster.

Die Herübernahme derselben Gestalten aus Jonsons Stück, Horaz, Crispinus, Demetrius und Tucca ist vor allem von Gifford verurteilt und als ein Armutszeugnis für Dekkers dichterische Befähigung angesehen worden.[1]) Diese Personen sind aber vom Dichter absichtlich benutzt worden, um die Anwort auf die Angriffe des „Poetaster" recht deutlich zu machen. Er verteidigt

[1]) Gifford, Ausgabe von Jonsons Werken. Memoirs of Ben Jonson S. 19.

sich auch deswegen in der Vorrede „To the World“: A second Cat-a-mountaine mewes, and calles me Barren, because my braines could bring foorth no other Stigmaticke than Tucca, whome Horace had put to making, and begot to my hand; but J wonder what language Tucca would have spoke, if honest Capten Hannam had bin borne without a tongue? Ist not as lawfull then for mee to imitate Horace, as Horace Hannam? Besides, If I had made an opposition of any other new-minted fellow, (of what Test so euer) hee had bin outfac'd, and out-weyed by a settled former approbation: neyther was it much improper to set the same dog upon Horace, whom Horace hat set to worrie others.

Der „Satiromastix“ hat infolge seiner Verknüpfung mit dem Stage-Quarrel mehr Kritiker gefunden als die übrigen Werke Dekkers. Schon in der zeitgenössischen Literatur finden wir zwei Erwähnungen bei John Davies of Hereford, welche Small[1]) anführt. Ebenso scheint in „The Return from Pernassus“ in den Worten „humorous poets you must untrusse“ eine Anspielung auf Dekkers Satire zu liegen. Als man später des Dichters Komödien vergessen hatte oder nur noch die Titel derselben kannte, nahm der „Satiromastix“ eine Sonderstellung ein. Er ist das einzige Stück, das Langbaine genauer kennt „and that chiefly on account of the Subject of it, which was the witty Ben Jonson“. Die Meinung, daß unser Dichter erst durch dieses Stück sich Ansehen verschafft habe und berühmt geworden sei, finden wir außer bei Langbaine, noch bei Cibber, in der „Bio-

---

[1]) in „Paper's Complaint“ heißt es:

Some burden me (Paper), sith J oppresse the Stage,
With all the gross Abuses of this Age,
And presse mee after, that the world may see
(As in a soiled Glasse) herselfe in mee,
Where each man in, and out of's humor pries
Upon himselfe; and laughs untill he cries
Untrussing humerous Poets, and such Stuffe
(As might put plainest Patience in a Ruffe)
I shew men: so they see in mee and Elves
Themselves scornd, and their Scorners scorne themselves.

in Wittes Pilgrimage:

That poets should be made to vomit words
(As being so raw wit's maw could not digest)
Hath to Wit's praise bin as so many swords
To kill it quite in earnest, and in jest:
Then, to untruss him (before Knights and Lords)
Whose Muse hath power to untruss what not?
Was a vain cast, tho'cast to hit a blot.

graphia Dramatica“ und in vielen neueren Darstellungen der englischen Literatur.

Bei einer Kritik des Stückes muß man das Rufusdrama und die Satire voneinander trennen. Allgemein wird die Verknüpfung dieser beiden fremden Elemente getadelt. Die ernste Handlung hält man bei sorgfältiger Ausführung eines wirksamen Dramas fähig.

Anders liegt die Frage über den Wert der Satire. Die Antwort auf den „Poetaster“ ist verschiedenfach aufgefaßt worden. Vom literarischen Standpunkte aus betrachtet im Vergleich zum „Poetaster“ ist Swinburnes Urteil richtig: a light weight is pitted against a heavy weight. Auf der Bühne werden diese Szenen Erfolg gehabt haben, bei der Lektüre wirken sie oft langweilig. Denselben Eindruck machen aber auch Jonsons „Cynthia's Revels“ und „Poetaster“, welche ebenfalls eine recht dürftige Handlung haben.

Daß Gifford kein gutes Stück am „Satiromastix“ ließ, war bei der Stellung dieses Gelehrten zu seinem geliebten Jonson nicht anders zu erwarten. Wenn wir auch jetzt über den Bühnenstreit anderer Meinung geworden sind als er, so muß man ihm doch in mancher Beziehung recht geben, wenn er meint, Jonson habe gespielt mit seinem Thema, während Dekker überall schweres Geschütz auffährt.[1]) Ein ähnliches Urteil hat Elze a. a. O. 185. Er nennt den „Satiromastix“ eine Klopffechterei: an Stelle literarischer Satire sieht er nur persönliches Geschimpfe.

Neben diesen extremen Verurteilern finden sich auch Verteidiger Dekkers, zumal in neuerer Zeit, in der sich das Urteil über ihn zu seinen Gunsten geändert hat. So weist vor allem Swinburne auf die vornehme Ruhe hin, mit welcher der verspottete Demetrius seinen Gegner zur Rede setzt.

Ähnlich urteilt Ward II, 459 . . . what seems most deserving of praise in Dekker's effort is the fact that its invective though excessively coarse, is not altogether without indications of self-restraint.

Von den Personen, welche im „Satiromastix“ auftreten, lassen sich nur drei mit dem Bühnenstreit in Verbindung bringen: Horaz—Jonson, Demetrius—Dekker, Crispinus—Marston. Weitere Identifikationen, wie man sie versucht hat, sind abzulehnen. Hinter der Gestalt des Asinius Bubo den Theaterdichter Wentworth Smith zu suchen, ist eine bloße Vermutung.

---

[1]) Gifford, Memoirs of Ben Jonson S. 18.

Ob Dekker bei der Abfassung der Satire Mitarbeiter gehabt hat, läßt sich aus dem Stück nicht ersehen. Small und Scherer nehmen eine Unterstützung Marstons an. Daß letzterer und diejenigen, welche noch an dem Streite beteiligt waren, an Ratschlägen und Einfällen es nicht haben fehlen lassen, kann man sich denken, offen bleibt nur die Frage, in welchem Umfang eine solche Unterstützung geschehen ist.

Die Vermutung, welche zeitweise aufgetaucht war, daß Shakespeare am „Satiromastix" beteiligt gewesen sei, gründet sich auf die bekannte Stelle in „The Returne from Pernassus" IV, 5: „O that Ben Jonson is a pestilent fellow, he brought up Horace giving the Poets a pill (Anspielung auf den „Poetaster") but our fellow Shakespeare hath given him a purge that made him beray his credit.

IV. The Honest Whore (I. u. II).

Die ernsten Tragödien Shakespeares, vor allem sein „Hamlet", waren nicht ohne Einfluß auf die zeitgenössische Literatur geblieben. Es macht sich sowohl in Beziehung der Stoffwahl wie in der Behandlung der Charaktere ein Umschwung bei den meisten Vertretern des Dramas geltend. Als einer der ersten, welche die neue Richtung einschlugen, ist unser Dichter zu nennen mit dem ersten Teile seines ernsten Lustspiels „The Honest Whore" im Jahre 1604. Ein zweiter Teil, der sich mit der Weiterentwicklung desselben Problems befaßt, erschien erst 1630 im Druck, wird aber wohl gleich nach dem ersten Teil geschrieben worden sein. Eingetragen ist diese Fortsetzung zweimal, 1608 und vor dem Druck 1630. Daß „The Honest Whore" erst so spät gedruckt wurde, darf uns nicht wundern. Wir finden dieselbe Erscheinung in jener Periode des öfteren.

Der Ort der Handlung ist Mailand, doch wird der Leser bald gewahr, daß das angeblich italienische Milieu nur ein getreues Spiegelbild des Lebens und Treibens der englischen Hauptstadt ist. Das Stück beginnt mit dem Leichenzug der angeblich verstorbenen Infelice, der Tochter des Herzogs von Mailand. Ihm begegnet Hipolito, ein junger Edelmann und Liebhaber der Herzogstochter. Er kann nicht glauben, daß die Geliebte tot ist, und nur durch die Besonnenheit seines Freundes Matheo wird es verhindert, daß sich Hipolito der Bahre nähert und mit dem Herzog und seinem Gefolge in offenen Konflikt gerät. Der Leichenzug ist nur fingiert. Infelice ist nicht gestorben, sondern nur durch einen Schlaftrunk in einen todesähnlichen Schlaf versetzt worden. Der Herzog, der mit Hipolitos Geschlecht in

Feindschaft lebt, will so eine Vereinigung der Liebenden verhindern. Als Infelice im Palast wieder erwacht, wird ihr erzählt, sie sei aus Schreck über die Nachricht von dem plötzlichen Tode Hipolitos ohnmächtig geworden. Zur Kräftigung soll sie ins Gebirge auf ein Schloß des Herzogs gebracht werden, um dort wieder zu gesunden. Ähnlich wie Hipolito vorher den Herzog anklagt, wirft sie ihrem Vater die Schuld am Tode des Geliebten vor. Willenlos läßt sie sich nach dem neuen Aufenthaltsorte bringen. Bis jetzt ist alles nach Wunsch gegangen, nur daß Hipolito noch lebt, ist dem Herzog unbequem, da er seine Tochter nicht immer vom Hofe entfernt sehen will. Sein Arzt soll mit einem Gifttrank dafür sorgen, daß der Freier nicht mehr lange zu fürchten ist. Hipolito hat einige Zeit in dumpfer Trauer dahingelebt. Um ihn wieder fürs Leben zu gewinnen, führt ihn Matheo in lustige Gesellschaft und bringt ihn in das Haus einer bekannten Buhlerin, Bellafronte, wo sich die jungen Gallants zu treffen pflegten. Bellafronte stammt aus guter Familie; zuerst von Matheo verführt, ist sie auf Abwege geraten und deshalb von ihrem Vater verstoßen worden. Als ihr Hipolito entgegentritt, wird sie zum ersten Male in ihrem Leben verwirrt, sie weiß nicht, wie sie ihn unterhalten soll, ihre Kunst, die Männer zu fesseln, versagt plötzlich, und stumm läßt sie die schweren Vorwürfe über sich ergehen, die ihr Hipolito wegen ihres liederlichen Lebens macht. Die Schande wird ihr plötzlich klar. Sobald aber ihr Gewissen geweckt ist, hat sie sofort die Umkehr beschlossen und läßt sich von keinem Menschen von ihrem Entschlusse abbringen. Doch jetzt erst beginnt für sie die Prüfungszeit. Niemand glaubt ihr, daß sie sich zu einer „honest whore“ bekehrt hat. Zuerst erscheint eine Kupplerin und will sie einem Manne zuführen: sie ist völlig verblüfft, als sie von Bellafronte mit harten Worten abgefertigt wird; dann kommt Matheo mit seinen Gesellen, denen sie ihr lasterhaftes Leben vorwirft. Die Gallants entfernen sich kopfschüttelnd, Matheo glaubt, sie sei der jungen Leute überdrüssig, als sie ihm aber den Vorschlag macht, sie zu heiraten, verläßt er sie hohnlachend. Um sich neuen Trost zu holen, weiß sie sich in Verkleidung als Page bei Hipolito Einlaß zu verschaffen, und zwar gerade an einem Montage, an welchem Tage Hipolito seinem Gelübde gemäß kein weibliches Wesen um sich sehen will. Er erkennt sie sofort und verflucht ihr Eindringen; nur die Drohung, sie würde sofort ihr früheres Leben weiterführen, bewegt ihn dazu, sie anzuhören und ihr Trost zuzusprechen. Diese Unterredung wird abgebrochen durch einen Boten vom Arzte des Herzogs, der Hipolito zu sprechen wünscht. Der Doktor hat

dem Herzog den angeblichen Tod Hipolitos gemeldet und soll zum Dank für seine Tat aus Mailand verbannt werden. Doch der Arzt war vorsichtig und hat den Herzog nur auf die Probe gestellt. Aus Rache macht er Hipolito Mitteilung, wo sich Infelice befindet. Im Irrenhause Bethlem Monastery sollen sich die Liebenden treffen, und dort soll Pater Anselmo beide trauen. Matheo, der mit Hipolito nach dem Kloster eilt, hat das Geheimnis nicht für sich behalten können, der Herzog erfährt es, kommt aber zu spät, denn Anselmo hat Hipolito und Infelice schon vereint, und auf Bitten des frommen Mannes hin willigt auch der Herzog ein. Bellafronte hat sich — der Grund dazu ist nicht klar — ebenfalls dahin begeben; sie spielt anfangs die Rolle einer Irrsinnigen und weiß den Herzog dazu zu bewegen, daß er Matheo zwingt, sie zu heiraten.

Da beide Teile eng zusammen gehören, soll anschließend die Weiterentwicklung gegeben werden: Bellafronte ist ihrem gefaßten Entschlusse treu geblieben und erträgt geduldig die Launen ihres Gemahls, der wenig feinfühlend sie bei jeder Gelegenheit an ihr früheres Leben erinnert. Matheo hat seinen leichtsinnigen Wandel weiter fortgesetzt und in einem Streite einen Florentiner erschlagen. Bellafronte bittet Hipolito, beim Herzog für den Freund Fürsprache einzulegen und ihn wieder aus dem Gefängnis zu befreien. Bei der Unterredung erinnert sich Hipolito, daß am Hofe seines Schwiegervaters Bellafrontes Vater, der alte Orlando Friscobaldo, lebt. Trotz ihrer Not hat Bellafronte aus Scham noch nicht gewagt, sich ihrem Vater zu nähern und ihn um Unterstützung zu bitten. Obwohl sich Orlando scheinbar gar nicht um Bellafronte gekümmert, hat er doch die verlorene Tochter nicht vergessen, und als er hört, daß sie sich gebessert hat, will er sie unerkannt beobachten und ihr helfen. Er bietet sich dem aus dem Gefängnis zurückkehrenden Matheo als Diener an und gibt vor, ihn habe der alte Friscobaldo wegen einer geringfügigen Ursache aus dem Hause gejagt. Während Matheo bei jeder Gelegenheit seinen Schwiegervater schmäht und dabei von seinem Diener kräftig unterstützt wird, verteidigt Bellafronte mit großer Entschiedenheit ihren Vater, so daß der alte Friscobaldo nur mit Mühe seine Rührung verbergen kann, um sich nicht zu erkennen zu geben.

In Hipolito ist nach seiner Verheiratung eine Änderung in seinen sittlichen Anschauungen vorgegangen. Er, der vorher in beredten Worten Bellafronte von ihrem Lasterleben abzubringen suchte, möchte sie jetzt durch Geschenke für sich gewinnen. Bellafronte bleibt jedoch standhaft und schickt seine Geschenke

durch den verkleideten Friscobaldo zurück. Dieser geht zu Infelice und weiß ihr die Untreue ihres Gemahls begreiflich zu machen. Hipolito gegenüber beschuldigt sich Infelice des Ehebruchs mit seinem Diener Bryan, welcher die Geschenke Hipolitos zu Bellafronte gebracht hatte. Hipolito rast vor Wut, in sittlicher Entrüstung verflucht er sie und ihre Gelüste — da gibt ihm Infelice die schlagenden Gegenbeweise seiner Untreue und schleudert ihm dieselben Worte ins Gesicht, die er vorher für ihre vermeintliche Tat gebraucht hat. Durch diesen Zwischenfall wird seine Begierde aber nur noch gesteigert, doch scheitern alle Bemühungen an Bellafrontes Standhaftigkeit. Der Herzog erfährt von Hipolitos Untreue und befiehlt, daß alle Dirnen Mailands in eine Liste eingetragen werden sollen. Er geht von dem Standpunkte aus, daß Hipolito entweder sich seines Umgangs mit Bellafronte schämen müßte, wenn er ihren Namen in dieser Liste wiederfindet, oder wenn er sie wirklich liebe, sich ihr fernzuhalten habe, um sie nicht öffentlich als Dirne gebrandmarkt zu sehen.

Matheo hat auf seines Dieners Anstiften hin zwei Händler ausgeraubt, welche jedoch nur verkleidete Diener Friscobaldos waren. Friscobaldo erscheint in seiner wahren Gestalt in Matheos Wohnung und droht ihm mit der Anzeige des räuberischen Überfalls. Aus Rache dafür will Matheo einen Einbruch in seines Schwiegervaters Hause versuchen. Jetzt hat Friscobaldo doppelten Grund Matheo verhaften zu lassen. Die Schlußszene spielt im Zuchthause von Mailand, wohin man Matheo gebracht hat. Ähnlich wie am Ende des ersten Teiles kommen hier sämtliche Hauptpersonen zusammen. Matheo bekennt mit cynischer Offenheit sein Vergehen, will aber auch Bellafronte und Hipolito mit ins Verderben ziehen, welche er bei einem galanten Abenteuer ertappt haben will. Jetzt wirft der alte Friscobaldo die Verkleidung ab und rechtfertigt seine Tochter. Für Matheo ist nun alles verloren, und nur auf Bellafrontes Bitten wird er begnadigt.

Die Nebenhandlung, welche sich durch beide Teile des Stückes hindurchzieht, enthält das in der damaligen Literatur sehr beliebte Thema vom geduldigen Ehemann und dem zänkischen Weibe. Candido, ein reicher Leinenhändler von Mailand, ist stadtbekannt durch seine Geduld und Ruhe, aus der er sich nicht bringen läßt. In einer Reihe von Szenen wird uns vorgeführt, wie sein Weib Viola und junge Gallants sich bemühen, ihn zu reizen, doch sind alle Anstrengungen, welche sie machen, ohne Erfolg. Das tollste ist, daß Viola ihn am Schluß des ersten Teiles für verrückt erklärt und nach Bethlem Monastery bringen

läßt. Doch auch dieser Streich kann ihn nicht aus seiner Gelassenheit bringen.

Im zweiten Teile wird dasselbe Thema fortgesetzt. Candido will wieder heiraten, da Viola gestorben ist. Die zweite Frau versucht es jedoch noch toller zu treiben als die erste. Ludovico, ein junger Höfling, bringt ihn dazu, diesmal sein Temperament zu verleugnen und durch Fluchen und Schwören seiner Frau zu imponieren. Amüsant ist die Szene, in welcher Candido versucht wütend zu werden und ihm hierbei Ludovico souffliert, wie er sich benehmen soll. Allmählich gewöhnt er sich daran und verprügelt sogar seine Frau, die sich ihm nun unterwirft. Nachdem alles in Frieden gelöst ist, erklärt Candido, daß sein Benehmen nur Scherz war und er sich in seinem Innern nicht geändert hat. Das sehen wir sofort in einer der nächsten Szenen. Matheo, der in seinem Hause eine sehr zweifelhafte Gesellschaft versammelt hat, schickt nach ihm, da er Leinwand zu verkaufen hat. Es ist die Ware, welche Matheo den beiden Händlern abgenommen hat. Sobald Candido erscheint, wird er sofort Zielscheibe des Spottes der Versammelten, die ihn aus seiner Ruhe zu bringen suchen. Man zwingt ihn sogar dazu, auf das Wohl einer alten Kupplerin zu trinken. Schließlich wird die Gesellschaft durch die Polizei verhaftet und nach dem Bridewell gebracht, natürlich auch Candido, weil er gestohlene Waren gekauft hat.

Eine Vorlage zu „The Honest Whore“ ist nicht bekannt. Wir dürfen bei diesem Doppelspiel wohl annehmen, daß die Handlung in beiden Stücken Dekkers eigene Erfindung ist. Vor allem sind die Hauptpersonen Bellafronte und ihr Vater Orlando Friscobaldo Originalschöpfungen des Dichters. In den übrigen Charakteren finden wir dagegen manches fremde Element. Hauptsächlich ist „Romeo und Julia“ und „Hamlet“, in gewisser Beziehung auch „Maß für Maß“, von Einfluß gewesen. Wir werden bei der Besprechung der einzelnen Charaktere sehen, inwieweit sich Berührungen mit Shakespeare ergeben.

Bellafronte, „the honest whore“, ist eine der eigenartigsten Gestalten in der zeitgenössischen Literatur. Dekker stellt sich die Aufgabe, die Läuterung einer notorischen Dirne uns vor Augen zu führen, ein Problem, das uns sehr modern erscheint. Bellafronte hat lange Jahre hindurch ein wüstes Leben geführt, da tritt ihr plötzlich ein Mann entgegen, bei welchem ihre Verführungskunst versagt. Gleich bei Hipolitos Auftreten merkt sie, daß er einen anderen Charakter besitzt als die Männer, deren Bekanntschaft sie bisher gemacht hat. Unwillkürlich mäßigt sie sich in ihren Reden, solange Hipolito anwesend ist. Als

er wieder zurückkommt und sie ihm allein gegenübersteht, ist sie verwirrt. Sie weiß nicht, wie sie ihn unterhalten soll, nur mühsam entspinnt sich ein Gespräch zwischen beiden. So ist sie in ihrem Inneren auf das Kommende schon vorbereitet. Durch Hipolitos Vorwürfe wird sie sich völlig der Schande bewußt, in der sie lebt, auf seine verächtlichen und verletzenden Worte weiß sie nichts zu antworten. Aber innerlich vollzieht sich eine Wandlung in ihr. Nach Hipolitos Weggang bricht die Verzweiflung über ihr verfehltes Leben offen hervor; nur dadurch, daß Hipolito ein zweites Mal zurückkommt, wird ihr Selbstmord verhindert. Ihre Umkehr wird sofort offensichtlich, als die Kupplerin ihr entgegentritt und sie die Gallants aus ihrem Hause weist. Sie will Matheo heiraten, nicht etwa aus Liebe, sondern um durch diese Heirat wieder ehrlich zu werden und ein neues Leben anzufangen. Ihre Läuterung wird im zweiten Teile des Stückes weiter vor Augen geführt. Geduldig erträgt sie die brutale Behandlung von seiten Matheos. Daß ihr Vater sich während der langen Jahre nicht um sie gekümmert hat, findet sie ganz gerecht:

when Children
From duty start, Parents from loue may swarue
He nothing does: for nothing I deserue.
(Works II, 100.)

Hipolitos Verführungsversuchen gegenüber ist sie völlig gewappnet. Seine Argumente, mit welchen er sie überzeugen will, daß es eine Ehre sei, den Namen „harlot" zu führen, weiß sie geschickt zu widerlegen. Aus ihrer Verteidigungsrede geht hervor, daß Bellafronte schon vor ihrer Bekehrung Stunden gehabt hat, wo ihr das liederliche Leben schrecklich vorkam und wo sie sich in ihre unschuldige Mädchenzeit zurücksehnte.

when in the street
A faire yong modest Damsell I did meet,
She seem'd to all a Doue (when I past'd by)
And I (to all) a Rauen: euery eye
That followed her went with a bashfull glance,
At me each bold and ieering countenance
Darted forth scorne: to her (as if she had bin
Some tower unvanquished) would they vaile,
'Gainst me swolne Rumor hoisted euery saile.
etc. (Works II, 154.)

Orlando Friscobaldos Charakter ist uns nicht fremd. Wir haben diesen Typus schon in den vorher besprochenen Stücken gefunden, allerdings nicht in der Vollendung wie hier. Der alte Friscobaldo ist vielleicht mit Simon Eyre die prächtigste Gestalt,

welche Dekker geschaffen hat. Trotz des rauhen Äußeren und der Komik, die er an den Tag legt, hat er ein weiches Gemüt. Obwohl er Bellafronte siebzehn Jahre nicht gesehen und sich auch nicht um sie gekümmert hat, ist ihm die Liebe für seine verlorene Tochter im Herzen geblieben, wenn er sich auch den Anschein gibt, als ob sie für ihn nicht mehr existiere. Der Schmerz über ihre Schande wird durch Hipolitos Frage, ob er keine Kinder habe, von neuem erweckt: O my Lord! this old Tree had one Branch (and but one Branch growing out of it). It was young, it was faire, it was straight; I pruinde it daily, drest it carefully, kept it from the winde, help'd it to the Sunne, yet for all my skill in planting, it grew crooked, it bore Crabs; I hewed it downe (Works II, 105).

Als er erfährt, daß Bellafronte tot sei, kann er seine Bewegung nur mühsam verbergen. Ha? dead, diese wiederholte, zweifelnde Frage, dann die Worte: Dead! my last and best peace goe with her, ... In her graue sleepe all my shame, and her owne; and all my sorrowes, and all her sinnes, zeigen uns was in seinem Innern vorgeht. Als Hipolito gegangen ist, bricht die alte Liebe für sein Kind voll und ganz hervor. Las my Girle! art thou poore? pouerty dwells next doore to despaire, there's but a wall betweene them; despaire in one of hells Catch-poles; and lest that Deuill arrest her, Ile to her, yet she shall not know me; she shall drinke of my wealth, as beggers doe of running water, freely, yet neuer know from what Fountaines head it flowes (Works II, 107). Als Diener verkleidet wacht er wie ein Engel über seiner Tochter und schützt sie vor den Roheiten ihres Ehemannes.

Matheo ist ein gewissenloser, leichtsinniger Lebemann, ein echtes Kind seiner Zeit, ein Raufbold und Abenteurer, wie es in London wohl manchen gab. Reue über sein liederliches Leben ist ihm unbekannt. Der Aufenthalt im Gefängnis hat auf ihn gar keinen Eindruck gemacht. Er bekennt seine Schandtaten mit einer cynischen Offenheit und sucht aus reiner Bosheit noch andere Unschuldige mit ins Verderben zu ziehen. Er erinnert in gewisser Beziehung an Fortunatus und Andelocia, nur ist bei ihm der Leichtsinn gepaart mit Gemeinheit. Er ist nicht abgeneigt, für seine Frau, da man ihn nun einmal mit ihr verheiratet hat, den Kuppler zu spielen, lediglich um Geld zu erlangen. Und diese Frau bittet für ihn am Schluß, als er zum zweiten Male dem Henker verfallen ist!

Merkwürdigerweise erscheint er uns zu Anfang des ersten Teiles recht sympathisch. Er ist der Verständigere dem rasenden Hipolito gegenüber und hält ihn vom Verderben zurück.

Hipolito trägt im ersten Teile verwandte Züge mit Romeo und Hamlet. Er ist heißblütig, schwärmerisch, wird nach Infelices Tode tiefsinnig, sperrt sich Montags in ein dunkles Zimmer und monologisiert über einen Totenschädel, ähnlich wie der dänische Prinz. Dieser Monolog — der längste, den wir bei Dekker finden — enthält einige sehr poetische Stellen. Als Beispiel sei der Anfang desselben gegeben:

My Infelices face, her brow, her eie,
The dimple on her cheeke: and such sweet skill,
Hath from the cunning workmans pencill flowne,
These lips looke fresh and lively as her owne,
Seeming to move and speake. Las! now I see,
The reason why fond women love to buy
Adulterate complexion: here 'tis read,
False colours last after the true be dead.
Of all the Roses grafted on her cheekes,
Of all the graces dancing in her eyes,
Of all the Musicke set upon her tongue,
Of all that was past womans excellence,
In her white bosome; looke! a painted boord,
Circumscribes all: Earth can no blisse affoord.
(Works II, 55.)

Auch bei Hipolito machen wir die Erfahrung, daß er wie die anderen Liebhaber bei Dekker keine handelnde Person ist. Als der Arzt ihm Mitteilung macht, daß er Infelice sehen soll, vergißt er allen Schmerz, aber auch alle Vorsicht; in solcher Stimmung wäre es dem Doktor ein leichtes gewesen, Hipolito zu vergiften, wie der Herzog es wünschte. Als im Kloster die Nachricht eintrifft, Infelices Vater sei auf dem Wege, wird Hipolito plötzlich kleinmütig und muß erst von Anselmo wieder ermutigt werden. Die Bekehrung Bellafrontes durch ihn ist weniger dramatisch als predigtartig, es ist die längste Rede in Dekkers Dramen.

Im zweiten Teile tritt uns Hipolito ganz anders entgegen. Es hat sich bei ihm eine große Wandlung vollzogen. Man könnte fast glauben, als ob Dekker hier als Realist eine Weiterentwicklung des Romeocharakters hätte geben wollen. Shakespeares Romeo stirbt, aber haben wir die Gewißheit, ob bei einem guten Ausgang dieses Dramas er seiner Julia wirklich treu geblieben wäre? Vielleicht wäre er ihrer ebensoschnell überdrüssig geworden wie Hipolito der Herzogstochter, nachdem der erste Liebesrausch verflogen war. Seine Bewerbungen um Bellafronte stehen im Kontrast zum ersten Teile, wo er sie mit derselben Beredsamkeit von ihrem schlechten Wandel abzubringen sucht, mit der er sie später wieder verführen will. In seinen Verführungs-

gelüsten erinnert er an Shakespeares Angelo in „Maß für Maß", den auch die Straßendirne nicht erregen kann, wohl aber die keusche Isabella, die für ihren Bruder bittet.

Infelice ist im ersten Teile mit großer Zartheit gezeichnet. Sie hat Ähnlichkeit mit Rose in „The Shoemakers' Holiday", nur ist sie weniger willenskräftig als die Tochter Sir Rogers. Wie Julia bekommt sie einen Schlaftrunk und soll begraben werden, nur ist hier die Veranlassung eine andere als in Shakespeares Drama. Eine der zartesten Szenen ist die Schilderung ihres Erwachens aus dem todesähnlichen Schlafe. Im zweiten Teile erscheint sie uns weniger sympathisch. Der Gegensatz zwischen dem schüchternen, liebenden Mädchen und dem eifersüchtigen Weibe, als das sie uns später entgegentritt, ist zu groß und beeinträchtigt ihren Charakter. Als Matheo Hipolito des Verkehres mit Bellafronte beschuldigt, bricht Infelice wie eine Furie aus ihrem Verstecke hervor und fordert Vergeltung für ihre verletzte Ehre.

Der Haß des Herzogs gegen Hipolito erinnert an die Feindschaft der Montagues und Capulets. Vor allem in der ersten Szene ist die Ähnlichkeit mit „Romeo und Julia" sehr groß. Trotz seines Hasses zeigt der Herzog immer die Verständigkeit des Alten. Er ist hitzig, will aber nur im äußersten Falle offen Gewalt anwenden. Wäre Hipolito nicht aus einer ihm feindlichen Familie, so wäre er ihm als Schwiegersohn angenehm gewesen.

I must confesse,
Hipolito is nobly borne, a man,
Did not mine enemies blood boile in his veines,
Whom I would court to be my son-in-law?
(Works II, 13.)

Das Angebot des Doktors, Hipolito aus dem Wege zu räumen, kommt seinen geheimen Wünschen entgegen. Mit den Worten „greatness hides sin, the guilt upon my soule" (S. 15) weiß er die Skrupel des Arztes zu besiegen, dann will er aber mit einem ähnlichen Grundsatz: „kings may loue treason, but the traitor hate" (S. 69) den unbequemen Mitwisser unschädlich machen. Zeigt er sich dem Arzt und Hipolito als ein falscher und verschlagener Mensch, so ist er seiner Tochter gegenüber ein zärtlicher Vater. Daß seine Liebe zu ihr von Herzen kommt, merken wir an der Unruhe, in welcher er kurz vor dem Erwachen Infelices sich befindet. Im weiteren Verlaufe des Stückes tritt er mehr und mehr zurück, im zweiten Teile ist er nur noch Dekorationsfigur.

Ein Vergleich zwischen Anselmo und Pater Lorenzo in „Romeo und Julia“ liegt sehr nahe. Anselmo ist resoluter als sein Vorbild und gibt dadurch dem Konflikt eine friedliche Lösung. Als er erfährt, daß der Herzog zum Kloster kommen will, veranlaßt er Hipolito und Infelice zur sofortigen Trauung und weiß auch am Schluß den Herzog zur Einwilligung zu bringen. Die Mahnung, welche er an ihn richtet, den alten Haß der Familien zu begraben, erinnert uns ebenfalls an Shakespeare.[1])

> For I foresaw this storme, yet willingly
> Put forth to meet it: Oft have I seene a father
> Washing the wounds of his deare sonne in tears,
> A sonne to curse the sword that strucke his father,
> Both slaine i'th quarrell of your families.
>
> (Works II, 86.)

Candido wird durch seine zur Schau getragene Geduld fast zur Karikatur, aber trotz der Komik hat diese Rolle viele poetische Schönheiten. Wäre Candido nur eine Zielscheibe für den Spott der Höflinge, so hätten wir in ihm eine ähnliche Figur, wie sie uns im Beaumont und Fletcherschen Drama des öfteren begegnen. Im zweiten Teile wird er aber durch das Lob der Bürgerkappe, das Dekker in seinen Mund legt, für uns ein Repräsentant des Bürgertums, das seine Eigenart gegenüber dem Hofe zu wahren weiß (Works II, 109). Viola ist ein eigentümliches Weib. Sie hat alles was sie für das Leben bedarf, und einen geduldigen Ehemann obendrein. Aber gerade das letztere ist es, was sie unzufrieden macht. I have heard it often said, that he who cannot be angry, is no man (Works II, 10); deshalb versucht sie auf alle mögliche Art ihren Mann zu reizen.

Die übrigen Personen sind von geringerem Interesse. Fustigo, Violas Bruder, gehört zu den Prahlhänsen und Pseudosoldaten, deren es in jener kriegerischen Zeit eine Menge gab, und die als Bühnenfiguren von den Dramatikern gern benutzt wurden. Ebenso sind Roger, ein strumpet's fool, der das dreifache Amt eines Kupplers, Dieners und Spaßmachers verrichtet, und Bryan, Hipolitos Diener, der mit seinem schlechten Englisch das Publikum ergötzt, landläufige Typen des elisabethanischen Dramas.

„The Honest Whore“ ist uns vor allem als Sittenbild des angehenden 17. Jahrhunderts interessant. Es machen sich schon Spuren von dem beginnenden Zwiespalt zwischen Adel und Bürgertum bemerkbar. Candido ist für die Gallants ein Objekt

---

[1]) In Pearsons Gesamtausgabe von Dekkers dramatischen Werken sind diese Worte Hipolito zugeschrieben. Aus dem Sinne geht aber klar hervor, daß sie von Anselmo gesprochen werden.

des Spottes und der Unterhaltung. Die scharfe Hervorhebung der Bürgerkappe durch Candido scheint vom Dichter nicht ohne Absicht geschehen zu sein.

Die ernste Handlung im Stücke ist streng durchgeführt, trotz des umfangreichen Stoffes kann man sie als gut konzipiert ansehen. Die Ereignisse folgen Schlag auf Schlag. Natürlich ergeben sich dadurch ähnliche Unwahrscheinlichkeiten, wie wir sie im „Fortunatus“ konstatiert haben. So erscheint uns wenig glaublich, daß Infelice sofort, nachdem sie aus ihrem todesähnlichen Schlafe erwacht ist, die beschwerliche Reise nach dem neuen Aufenthaltsort unternehmen kann. Noch auffallender ist die Häufung der Ereignisse bei der Unterredung zwischen Hipolito und dem Arzte. Sobald der Herzog den Doktor verlassen hat, tritt Hipolito ein, der nach der Aussage des Dieners schon auf der Straße gewartet hat, ohne daß ihn der Herzog bei seinem Weggange bemerkt. Der Arzt entwickelt sofort Hipolito den fertigen Plan: Infelice ist schon benachrichtigt, ebenso Pater Anselmo, kurz der Doktor hat alles vorbereitet, bevor er etwas von dem Undank des Herzogs wußte.

Die Handlung des zweiten Teiles ist weniger abwechslungsreich als die des ersten. Dekker hatte hier andere Ziele, als durch Begebenheiten das Interesse des Publikums zu erregen. Dafür treten die Charaktere mehr hervor als gewöhnlich bei ihm zu finden ist. Beide Teile schließen mit zwei kulturgeschichtlich interessanten Szenen. Am Schluß von „The Honest Whore I“ werden wir in ein Irrenhaus geführt und gewinnen einen Einblick in die brutale Behandlung, welche in dieser Zeit den Geisteskranken zuteil wurde. Der milde Anselmo hält Schläge für das Hauptmittel, um sie zu bändigen und in Ordnung zu halten. Die Zuchthausszenen am Schluß des zweiten Teiles berühren uns unsympathisch wegen des rohen Tones, der darin herrscht. Die Reden, welche von Personen höheren Standes, z. B. von dem Herzog und Infelice geführt werden, und die Antworten, die sie zu hören bekommen, sind charakteristisch für die sittlichen Anschauungen, die in einer so hochentwickelten Zeit wie der damaligen in England herrschten. Vom dramatischen Standpunkte aus ist der Schluß in beiden Teilen recht schwach. Die Hauptpersonen treten völlig zurück. Wir vermissen z. B. eine Auseinandersetzung Hipolitos mit dem Herzog am Schluß des ersten Teiles, ebenso wie später der Leser im unklaren bleibt, wie sich Hipolito mit der eifersüchtigen Infelice wieder aussöhnt. Beide Male drängt sich die Nebenhandlung vor. Der Verherrlichte ist Candido, von dem der Herzog die Schlußworte spricht: „A patient man is a patterne for a king“.

Außer am Schluß laufen die ernste und die komische Handlung nebeneinander her. Während des Verlaufs des ersten Teiles sind die Candido-Szenen für die Haupthandlung völlig entbehrlich, sie bilden ein Ganzes für sich, das ohne Schaden für das Verständnis des übrigen herausgenommen werden kann; im zweiten Teile ist die Verknüpfung etwas enger. Für die Nebenhandlung benutzt Dekker im ersten Teile eine Episode aus seinem Prosawerk „The Batchelars Banquet", wo in dem Abschnitt „The humor of a woman that strives to master her husband" die Gäste des Hausherrn von seiner Frau ähnlich behandelt werden, wie wir von Viola hören.

Bei der Verfasserschaft des ersten Teiles der „Honest Whore" kommt Middleton mit in Frage. Der Druck nennt zwar Dekker als alleinigen Autor, aber in Henslowes Diary S. 232 wird Middleton als Mitverfasser erwähnt, und diesen Eintrag darf man nicht unberücksichtigt lassen. Middletons Anteil ist schwer zu bestimmen. Symonds (Academy V, 135), Swinburne (a. a. O. 74) u. a. wollen ihm nur wenig zuschreiben. Fleay I, 131 hält dagegen Middletons Mitarbeit für sehr bedeutend und schreibt ihm Sz. II, IV—XII zu. Er gibt jedoch keine Gründe für seine Annahme. Von den Charakteren, welche im ersten Teile hervortreten, ist keiner vorhanden, den man Dekker absprechen und Middleton zuschreiben könnte. Die Shopszenen auf des letzteren Anteil zu setzen, wie Swinburne vermutet, ist sehr zu bezweifeln, da wir bei Dekker viele Szenen ähnlichen Charakters finden. Man hat auch die Szene zwischen Bellafronte und ihrem Diener sowie das folgende Gespräch mit den Gallants, Middleton zugesprochen. Allerdings besteht ein großer Gegensatz zwischen Bellafrontes Sprache und Benehmen in dieser Szene und der folgenden, in welcher sie Hipolito gegenübertritt. Daraus kann man aber noch nicht schließen, daß beide Szenen von verschiedenen Verfassern stammen. Es sagt z. B. Bellafronte zu ihrem Diener „What trade goodman Abram?" Was man unter einem „Abraham man" zu verstehen hat, wird uns genau in „The Bellman of London" geschildert.

Vielleicht ist ein Mitwirken bei dem Bau des Stückes anzunehmen, denn trotz des überreichen Stoffes haben wir eine klare und straffe Durchführung der einzelnen Handlungen, was wir sonst oft bei Dekker vermissen.

Für den zweiten Teil hat außer Dyce niemand eine Beteiligung Middletons angenommen. Das Stück erscheint wie aus einem Gusse, die für Dekker charakteristischen Typen treten noch mehr hervor als im ersten Teile. Allerdings kann der Dichter auch hier, was die Form anbetrifft, dem Rate Middletons gefolgt sein.

V. The Whore of Babylon.

Über die im Jahre 1607 gedruckte Allegorie „The Whore of Babylon“ ist nicht viel zu sagen. Sie kann uns lediglich als zeitgeschichtliches Denkmal interessieren, der dramatische Wert ist sehr gering. Die Darstellung großer Ereignisse der Gegenwart auf der Bühne war damals etwas sehr seltenes. Shakespeare hat sich mit den politischen Verhältnissen seiner Zeit nie direkt befaßt. Sein „Heinrich VIII“ behandelt eine Periode, seit welcher schon mehrere Menschenalter vergangen waren. Marlowes „Massacre of Paris“ zeigt, daß es selbst diesem Dramatiker nicht gelang, aus einem modernen Stoff ein einheitliches Ganzes herzustellen. Wieviel weniger konnte Dekker, dessen Fähigkeiten auf ganz anderem Gebiete lagen, ein ähnliches Thema bemeistern. Er ist aber der einzige, welcher die Zerstörung der Armada dramatisch verwertete.

Die Veranlassung zu diesem Stücke lag in den politischen Verhältnissen. Nach Elizabeths Tode hatten die englischen Katholiken von dem neuen Könige mancherlei Erleichterungen erhofft, und Jakob hatte auch Versprechungen gemacht, um bei seiner Wahl ihrer Unterstützung sicher zu sein. Als er aber später diese nicht einhielt, zog er sich den Haß der getäuschten Katholiken zu, der im Jahre 1605 seinen Ausdruck in der bekannten Pulververschwörung fand. Infolge dieses Anschlags loderte der bis dahin verhaltene Haß des Volkes gegen alles, was sich katholisch nannte, von neuem empor, geschürt durch die auf die Volksmassen immer mehr Einfluß gewinnenden Puritaner. Aus dieser Stimmung heraus ist unseres Dichters „The Whore of Babylon“ geschrieben. Koeppel (Sh. Jahrb. 40, S. 20) nennt das Stück ein englich-protestantisch, antispanisches und antirömisches Kampfdrama. Sein Zweck ist lediglich, wie Dekker in der Vorrede sagt, to set forth (in Tropicall and shadowed collours) the Greatnes, Magnanimity, Constancy, Clemency, and other the incomparable Heroical vertues of our late Queene And (on the contrary part) the inueterate malice, Treasons, Machinations, Underminings and continual blody stratagems, of that Purple whore of Roome, to the taking away of our Princes liues, and utter extirpation of their Kingdomes.

Die Handlung des Stückes ist sehr dürftig. Das epische Element wiegt vor, deshalb spricht Dekker in der Vorrede von einem „Dramaticall Poem.“ Repräsentantin des katholischen Glaubens ist die Kaiserin von Babylon. Alle Völker beugen sich ihrer Macht, nur im Feenlande, wo Titania als Königin regiert, erkennt man ihre Herrschaft nicht an und nennt sie mit dem

Schimpfnamen „Whore of Babylon“. Man will die Feenkönigin durch Schmeichler für die Kaiserin von Babylon gewinnen, drei katholische Könige bewerben sich um ihre Hand. Sendboten intriguieren in ihrem Reiche und suchen Anhänger für die katholische Sache zu werben, aber alles bleibt erfolglos. Ebenso werden zwei Mordversuche auf Titania vereitelt. Als letztes Mittel rüstet die Kaiserin eine große Flotte aus, die Armada, aber auch dieser Versuch schlägt fehl, so daß sie ihre Bemühungen, das Feenland in ihre Gewalt zu bekommen, aufgeben muß.

Diese dürftige Handlung wird ergänzt durch zahlreiche Aufzüge und Dumbshows, es wird sogar die Vernichtung der Armada dargestellt, wie eine szenische Bemerkung andeutet: The Sea fight (Works II S. 271). Die Verse, in denen „The Whore of Babylon“ zum größten Teile geschrieben ist, sind glatt, aber ohne die Wärme und den Wohlaut, den wir sonst in den Dekkerschen Versen finden. Nur zuweilen ist ein Aufschwung zu konstatieren, der aber nie lange anhält, so z. B. in den an die Stimmung des „Sommernachtstraums“ erinnernden Zeilen:

The Fairie Queene:

Fiue Summers haue scarce drawn their glimmering nights
Through the Moons siluer bowe, since the crownd heads
Of that adored beast, on which we ride,
Were strucke and wounded, but so heal'd againe,
The very scarres were hid.

(Works II, 195.)

Ein Anklang an die Versuchung Christi liegt in den Worten der Kaiserin von Babylon;

shew her (Titania) the world,
And say shee shall haue all, so shee will kneele
And do us reuerence: but if shee grow nice,
Dissemble, flatter, stoope to licke the dust
Shee goes upon, etc.

(Works II, 197.)

Nur in sehr geringem Maße ist die Prosa verwendet, völlig hat sie Dekker nicht ausschalten können. Sie ist zu finden in zwei Szenen, in denen Plaine-dealing der Titania und Truth ein treues Bild der englischen Wirtshaussitten gibt. Diese beiden Szenen heben sich von den übrigen scharf ab und zeigen uns den Dichter in seiner eigentlichen Sphäre. Leider sind sie sehr kurz gehalten, es ist aber bezeichnend, daß das sittenschildernde Element auch in diesem politischen Stücke nicht fehlt.

Daß sich in der Allegorie eine Menge politische Anspielungen finden und Persönlichkeiten, welche im politischen Leben eine bedeutende Rolle gespielt hatten, unter etwas veränderten Namen auftreten z. B. der Jesuit Campiano als Campeius; Dr. Parry als Paridel, Lopez, der Leibarzt der Königin Elisabeth als Lupus, ist aus der Tendenz des Stückes zu erklären, hat aber für die dramatische Beurteilung geringeres Interesse.

VI. If this be not a good Play, the Devil is in it.[1])

Dieses jedenfalls Ende 1610 geschriebene und 1612 gedruckte Spiel hat vor den Kritikern noch weniger Gnade gefunden als „The Whore of Babylon". Es gehört in der Tat zu den schwächsten Werken des Dichters. Die Hölle und ihre Bewohner waren ein Lieblingsstoff Dekkers, wir begegnen ihm mehrfach in den Prosawerken und, obwohl er noch 1606 in „Newes from Hell" (ed. Gros. II, 95) schreibt „tis out of a fashion to bring a Diuell upon the Stage", brachte er den Höllenfürsten mit seinem Gefolge wenige Jahre später tatsächlich auf die Bühne.

Trotz der Flüchtigkeit, mit welcher das Stück zusammengeschrieben wurde, ist es nicht uninteressant, wenn man es mit der Vorlage vergleicht, welche Dekker dazu gehabt hat. Lange Zeit nahm man als Quelle Macchiavellis Novelle „Die Heirat des Belphegor" an, vor allem wegen der Ähnlichkeit, welche die Eingangsszene mit dem Anfang der Novella hat. Langbaine hatte zuerst diese Vermutung ausgesprochen, ihm hatten sich die meisten Literarhistoriker angeschlossen, bis Herford in seinem Buche „The literary relations of England and Germany in the sixteenth century" S. 307 ff. nachwieß, daß die volkstümliche Geschichte von „Friar Rush" Quelle für Dekkers Stück gewesen ist. Herford ist auch der erste, der eine genaue Inhaltsangabe und Beschreibung des Dramas gibt.

Auf die im 16. und 17. Jahrhundert weit verbreitete Sage vom „Bruder Rausch" näher einzugehen, ist hier nicht der Ort; im folgenden seien nur die Hauptzüge der englischen Version gegeben, welche für Dekkers Stück in Betracht kommen.[2]) Eingetragen ist die Prosaerzählung Stat. Reg. 1567/8.

[1]) Auf dem Titelblatte wird das Stück „If it be not Good, The Diuel is in it" genannt.

[2]) Bei Henslowe finden wir im Juli 1601 ein Drama verzeichnet „Friar Rush and the proud woman of Antwerp". Als Verfasser werden Day und Haughton genannt. Der Stoff war also dem Theaterpublikum nicht fremd.

In[1]) einem reichen Kloster führen die Mönche ein sündhaftes Leben. Um sie in ihrer Zügellosigkeit noch zu bestärken und für die Hölle reif zu machen, schickt Lucifer einen seiner Teufel zu ihnen. Unter dem Namen Rush tritt dieser ins Kloster ein und wird vom Prior in die Küche gewiesen, wo man ihn beschäftigt. Rush zeigt sich nicht nur geschickt als Koch, sondern er weiß auch das Vertrauen seines Vorgesetzten dadurch zu erwerben, daß er ihm nachts heimlich junge Frauen zuführt. Auch für die Mönche spielt er gern den Kuppler. Eines Tages gerät er mit dem Oberkoch in Streit und wirft ihn in einen Kessel mit siedendem Wasser. Da niemand anwesend ist, nimmt man an, der Koch sei hineingefallen, und Rush bekommt sein Amt. Er vollführt nun allerhand Eulenspiegeleien. So schnitzt er eines Tages Knüppel, angeblich um etwaige Diebe abzuhalten. Die Mönche sind oft untereinander uneinig. Als es wieder einmal zu einem Streite zwischen dem Prior und dem Subprior kommt, ergreifen die Mönche für den einen oder anderen Partei, und jeder läuft heimlich zu Rush und läßt sich einen Knüppel geben, womit sich die Brüderschaft weidlich verprügelt. Nur durch einen Zufall wird Rushs wahres Wesen entdeckt. Einst hat er einem armen Landmann eine Kuh gestohlen. Der Bauer sucht das Tier, bis ihn die Nacht überrascht, so daß er in einem hohlen Baum schlafen muß. Um Mitternacht hört er plötzlich Stimmen in der Nähe: Lucifer hält eine Beratung ab und seine Unterteufel berichten ihre Schandtaten, darunter auch Rush, der das beste von allen geleistet hat. Der Bauer läuft am nächsten Morgen zum Prior und beichtet ihm alles. Als die Mönche es erfahren, bereuen sie ihr sündhaftes Leben und jagen Rush aus dem Kloster. Die weiteren Streiche von Friar Rush kommen für Dekkers Drama nicht in Betracht.

Diese eine Handlung genügte nicht für ein Drama, deshalb fügte Dekker noch zwei ähnliche hinzu, zu denen er anscheinend keine Vorlage gehabt hat. Außerdem hat das Stück ein Vorspiel und ein Nachspiel in der Hölle. Der Inhalt ist folgender: Die Hölle macht schlechte Geschäfte, selbst der alte Charon will sein Amt nicht mehr verwalten, weil der Verdienst zu gering sei, obwohl ihm Pluto schon mehrfach das Überfahrtsgeld erhöht hat. Der Höllenfürst schickt drei Teufel Rufman, Shackle-soule und Lurchall in die Welt, um die Menschen zu verführen. Ihr Ziel ist Neapel. Rufman soll am Hofe Unheil

---

[1]) vgl. Hazlitt: Tales and Legends of National Origin etc. London 99 S. 134 ff.

anstiften, während die beiden anderen die frommen Mönche einer Abtei und die Bürger der Stadt zu verführen suchen.

Alphonso, der junge König von Neapel, ist mit den besten Absichten erfüllt, für das Wohl seines Volkes zu sorgen und wird in diesen Bestrebungen von seinen beiden Oheimen Octavio und Astolfo unterstützt. Es gelingt aber Rufman, der unter dem Namen Bohor aus „Helvetia“ am Hofe erscheint, bald, den König auf falsche Wege zu bringen. In törichter Weise verscherzt er sich die Liebe seines Volkes. Seine Soldaten und Seeleute, sowie die Gelehrten werden von den Höflingen verspottet und verlassen den König. Er verstößt seine Braut Erminhild und gerät deshalb in Krieg mit seinem Schwiegervater, dem König von Kalabrien, zu dem auch Octavio und Astolfo übergehen. Erminhild gilt als verschollen, sie hat sich in die Obhut des Subpriors jenes Klosters begeben, in welchem Shacklesoule unter dem Namen Friar Rush sich befindet. Der junge König, den alle seine Anhänger im Stich gelassen haben, kommt als Mönch verkleidet ebenfalls in die erwähnte Abtei, wird aber von Rufman verraten. Durch das Unglück, das ihn betroffen hat, ist er geläutert worden und hat seine edle Gesinnung, die er früher gezeigt hatte, wiedergewonnen. Durch diesen inneren Wandel hat er sich aus der Macht des Teufels selbst wieder befreit. Der Subprior führt die totgeglaubte Erminhild ihm zu, und alle versöhnen sich am Schluß.

Die zweite Handlung, in deren Mitte Friar Rush steht, ist die interessanteste. Die angeführte Legende ist in ziemlich freier Weise benutzt worden. Vor allem findet Rush eine fromme Brüderschaft vor sich, die er zu verführen sucht, was ihm auch gelingt. Nur an dem frommen Subprior versagen seine Teufelskünste. Rush geht mit derselben Dummpfiffigkeit zu Werke wie in der Prosaerzählung. Der erste, welcher der Versuchung erliegt, ist der Prior. Ihn gewinnt er durch sein originelles Tischgebet, worin er eine Menge Leckereien aufzählt, während die Mönche beim kargen Mahle sitzen:

Hum, hum:
For our bread, wine, ale and beere,
For the piping hot meates heere:
For brothes of sundrie tasts and sort,
For beefe, veale, mutton, lamb, and porke.
Greene-sawce with calfes head and bacon,
Pig and goose, and cramd-vp capon.
For past raiz'd stiffe with curious art,
Pye, custard, florentine and tart.
Bak'd rumpes, fried kidneys, and lam-stones,

Fat sweete-breads, luscious maribones,
Artichoke, and oyster-pyes,
Butterd Crab, prawnes, lobsters thighes,
Thankes be giuen for flesh and fishes,
With this choice of tempting dishes:
To which proface: with blythe lookes sit yee,
Rush bids this Couent, much good do't yee.
(Works III, 281.)

Auf die entrüstete Frage der Mönche antwortet er ganz unschuldig, daß er solche Kost in anderen Klöstern gefunden habe. „Rush th'art some Angel", meint der Prior und will ihn an Scumbroths Stelle zum Koch machen, was aber Rush bescheiden ablehnt; dagegen erklärt er sich bereit den Koch mit seinem Rate zu unterstützen. Die Mönche verfallen bald in ein Lasterleben, das überall hin bekannt wird. Der Prior findet schließlich den Tod durch übermäßigen Weingenuß. Die Prügelei der Mönche wird auch episodisch erwähnt. Den Koch der Erzählung vertritt Bruder Scumbroth, eine clownartige Gestalt; er gerät ebenfalls mit Rush in Streit, nur ist der Grund der, daß Rush ihn des Verkehrs mit einer Magd beschuldigt. In Anspielung an das Ende des Koches in der Erzählung sagt Scumbroth „Ile make him know what tis to boile a cooke ins own grease" (Works III, 309). Scumbroth belauscht die Teufelsversammlung, er ist aber aus ganz anderer Veranlassung an diesen Ort gekommen. Trotz der gefährlichen Lage, in der er sich dabei befindet, macht er seine Witze über die höllische Gesellschaft, in der er zu seiner größten Verwunderung auch Friar Rush bemerkt.

Obwohl die dritte Handlung in Bürgerkreisen spielt, ist sie diesmal die schwächste und uninteressanteste. Der Kaufmann Bartervile ist ein undenkbarer Schurke, von dem selbst der Teufel noch etwas lernen kann.

Der schwache Ausgang des oft verworrenen Dramas wird verdeckt durch einen Schlußeffekt, der Dekker über alle Verlegenheiten hinweghilft, überhaupt zu einem Ende zu kommen. Auf Befehl des Königs werden alle Schuldigen in der berüchtigten Abtei verbrannt, unter ihnen befinden sich auch die drei Teufel, welche am Schluß ihre wahre Natur offenbaren und mit ihren Opfern zur Hölle fahren. Damit endet das eigentliche Drama. Gänzlich überflüssig ist das Nachspiel in der Hölle, worin die Qualen der Verdammten dargestellt werden. Merkwürdigerweise sind es aber, mit Ausnahme von Bartervile, nicht etwa die im Drama auftretenden Personen, sondern fremde,

zum Teil historische Gestalten, z. B. Ravaillac und Guy Faux, die von den Höllengeistern gepeinigt werden.

Unter den Verdammten befinden sich auch einige Puritaner. Das ist bei Dekker auffällig, da er sonst nicht in die Verhöhnung dieser Leute einstimmt, wie die meisten seiner Zeitgenossen taten.

Daß dieses Drama von den meisten Kritikern abgelehnt wurde, ist erklärlich. In ihm zeigen sich Dekkers Schwächen: flüchtige Abfassung, verworrene Handlung und mangelnde Charakterisierung der auftretenden Personen am deutlichsten von allen seinen Stücken. Eigentliche Charaktere gibt es darin überhaupt nicht. Der König, die Mönche und der Kaufmann Bartervile geben sich zu Anfang den Anschein großer Weisheit, Tugend und Redlichkeit, aber nur ein geringer Anstoß genügt, um sie in ihren guten Vorsätzen schwankend zu machen. Der Subprior ist keine lebenswahre Gestalt, sondern mehr eine Personifikation der Tugend, ebenso wie Bartervile kein Mensch ist, sondern ein Scheusal, das in seiner Verworfenheit die drei Teufel noch übertrifft.

Der plötzliche Wandel Alphonsos am Schluß ist nicht im geringsten motiviert, ebenso ist es merkwürdig, daß Rufman ihn ohne weiteren Kampf aufgibt. Allerdings fand Dekker eine Parallele in der Erzählung, in welcher Rush ohne Widerstand zu leisten das Feld räumt, so daß das Ganze erbaulich schließt.

Interesse können nur die Rushszenen erwecken und die Gestalt des Rufman. Im Vergleich zur Erzählung ist Dekkers zweite Handlung viel dramatischer. Sie enthält die Gestalt des Scumbroth, der sich in der Vorlage nicht findet. Originell ist auch Rufman, der Teufel in Höflingsgestalt. Herford a. a. O. 317 hat nicht unrecht, wenn er in ihm einen der ersten Versuche erblickt, den Teufel als Gentleman auf die Bühne zu bringen. Zwischen Rufman und Marlowes Geist der Hölle ist ein großer Unterschied; in seinem Verkehr mit dem Könige erscheint ersterer mehr als ein Vorläufer von Goethes Mephistopheles.

VII. Match me in London.

Diese Tragikomödie ist erhalten in einer Ausgabe vom Jahre 1631, sie ist aber bedeutend früher geschrieben worden. Das Stück erscheint schon im Repertoire der Queen Anne's Men, die auch „Jf this be not a good Play, the Devil is in it“ aufführten; später spielten es die Lady Elizabeth's Men (lic. 21. Aug. 1623) und 1630 die Truppe der Königin Henriette. Wahrscheinlich ist es zu derselben Zeit wie „Jf this be not a good Play ...“

entstanden, Fleay setzt es ca. 1611 an. Der erhaltene Druck ist jedenfalls eine Neubearbeitung, welche der Dichter für die Aufführungen von 1630 vornahm. Ob „Match me in London“ ursprünglich die Umarbeitung eines alten Spieles der Admiralstruppe war („The Set at Maw“ 1594), wie Fleay I, 135 annimmt, mag dahingestellt bleiben. Zwingend ist seine Beweisführung, die sich auf einige Anspielungen im Stücke stützt, keineswegs. Da „The Set at Maw“ nicht erhalten ist, läßt sich nichts für oder gegen Fleays Behauptung sagen. Wir haben gar nicht nötig, eine solche Entstehung anzunehmen; zwar ist eine direkte Quelle bis jetzt noch nicht gefunden worden, aber das Stück behandelt ein Thema, das um die Wende des 16./17. Jahrhunderts in der englischen Literatur sehr beliebt war. Koeppel[1]) macht auf die Ähnlichkeiten aufmerksam, welche zwischen Tormiella in „Match me in London“ und der Londoner Goldschmiedsfrau Jane Shore, der Geliebten Eduards IV., bestehen. Wir haben aus dieser Zeit mehrere Werke, die sich mit Jane Shore befassen: ein Gedicht Churchyards in „The Mirror for Magistrates“ und Th. Heywoods Drama „Eduard IV“; Henslowe (ed. Collier S. 251) erwähnt noch ein Drama von Chettle und Day „a playe wherein Shores wife“; ob es in irgendwelchem Verhältnis zu Heywoods „Eduard IV“ steht, ist nicht mehr festzustellen. Deloney verfaßte ebenfalls eine Ballade gleichen Namens.

Natürlich kannte Dekker das Schicksal dieser Frau. Wir finden in seinen Werken mehrfach Anspielungen. In „A Knight's Conjuring“ S. 39 heißt es: Jane Shore and a gold-smith's wife are no better one than another. In „The Shoemakers' Holiday“ sagt Jane zu Hammon offenbar inbezug auf Jane Shores Schicksal:

> Whilest he (Ralph) liues, his I liue be it neere so poore,
> And rather be his wife, than a Kings whore.
>
> (Works I, 48.)

Der Grundfehler von „Match me in London“ ist die allzu große Fülle des Stoffes, ein Fehler, der sich in diesem Stücke noch mehr bemerkbar macht als im „Fortunatus“. Durch die Verwendung von mehreren Themen, von denen jedes einzelne für ein Drama genügt hätte, nebeneinander, ist eine große Unübersichtlichkeit in das Stück gekommen. Da „Match me in London“ ein interessantes Beispiel dafür ist, wie der Dichter mit einer Anzahl altbewährter Motive ein neues Drama aufbaut, so soll diesmal die Rekapitulation des Inhalts aktweise erfolgen,

---

[1]) Koeppel: Studien über Shakespeares Wirkung auf zeitgenössische Dramatiker S. 8.

um gleichzeitig zu zeigen, wie die drei Handlungen, welche wir auch in diesem Stücke antreffen, zueinander in Beziehung stehen.

Akt I.

Haupthandlung I.

a) Malevento, ein Bürger von Cordova, will seine Tochter Tormiella mit einem jungen Manne namens Gazetto verheiraten, während Tormiella einem anderen, Cordolente, ihr Herz geschenkt hat. Mit einem Othelloanklang wird das Stück eröffnet: Malevento findet um Mitternacht die Tür seines Hauses offen, während seine Tochter zu einem Stelldichein mit ihrem Geliebten gegangen ist. Malevento vermutet sie in Gazettos Wohnung und schickt Bilbo, seinen Diener, sie dort zu suchen.

b) Tormiella erscheint mit Cordolente, der wegen der geplanten Heirat Tormiellas mit Gazetto unruhig ist. Wie beide auseinandergehen wollen, überrascht sie Bilbo. Von ihm erfahren sie, daß ihr Entweichen bekannt geworden ist, und daß Gazetto wütend ihm auf den Fersen folge. Die Liebenden beschließen, nach Sevilla zu fliehen, wo Cordolente einen Laden eröffnen will. Bilbo verspricht, sie nicht zu verraten.

c) Gazetto kommt vor Zorn schnaubend und sucht die versprochene Braut. Am nächsten Morgen wollen er und Malevento Cordova durchstreifen, und wenn sie hier Tormiella nicht gefunden haben, in Sevilla nach ihr suchen.

Nebenhandlung.

a) Prinz John, der Bruder des Königs von Spanien, will

mit Hilfe der Portugiesen den Bruder aus dem Wege räumen und sich in den Besitz der Krone setzen.

b) Der König ahnt, daß John ihm nachstellt, und wittert überall Verrat.

Haupthandlung II.

Lady Dildoman, des Königs Kupplerin, macht ihn auf eine neuentdeckte Schönheit, Tormiella, aufmerksam. Der König beschließt, sich ihr in Verkleidung zu nähern.

Akt II.

Haupthandlung I.

a) Shopszene: Bilbo ist Tormiella nach Sevilla gefolgt und ist jetzt in Cordolentes Laden beschäftigt. Malevento kommt auf der Suche nach seiner Tochter dahin und erfährt von seinem früheren Diener, daß er sich im Hause seines Schwiegersohnes befindet. Cordolente kommt hinzu, Malevento braust zuerst auf, aber schließlich versöhnen sich beide.

b) Gazetto ist ebenfalls in Sevilla auf der Suche nach Tormiella. Als er sie in ihrem Laden sieht, gebärdet er sich wie ein Wahnwitziger und schwört, sich schrecklich an dem jungen Paare zu rächen.

Haupthandlung II.

Der König erscheint in Verkleidung mit der Lady in Cordolentes Laden. Durch eine List wird Tormiella in Dildomans Wohnung gelockt, wo die Kupplerin sich vergebens bemüht, sie zu verführen. Der

König will ihr gegenüber keine Gewalt anwenden, er stellt es ihr frei, ihm an den Hof zu folgen und läßt sie unbehelligt gehen. Ihr weiteres Verhalten ist recht eigentümlich: Sie kommt nach Hause, spricht kein Wort zu ihrem Mann und ihrem Vater, den sie seit seiner Anwesenheit in Sevilla noch nicht begrüßt hat; plötzlich erscheinen Hofleute und entführen sie, scheinbar mit ihrer Einwilligung, vor den Augen ihres Gatten und Vaters.

Akt III.

Nebenhandlung.

John versucht Valesco, des Königs Schwiegervater, mit dem er sich verfeindet hat, zu vergiften. Der Arzt, welcher gezwungen wird, die Tat auszuführen, reicht ihm indessen nur einen Schlaftrunk. Valesco fällt vor Johns Augen als tot hin und wird vom Arzt in seine Wohnung gebracht, wo er in kurzer Zeit wieder erwacht.

Haupthandlung.[1])

a) Die Königin ist eifersüchtig geworden und macht ihrem Gemahl Vorwürfe, daß er Tormiella an seinem Hofe duldet.

b) Der Arzt berichtet dem König von Johns Mordanschlag auf Valesco.

c) Gazetto erscheint am Hofe in Verkleidung und weiß sich das Vertrauen des Königs zu erwerben.

[1]) Von Akt III an sind die beiden Haupthandlungen ineinander verschmolzen.

d) John wird Valesco gegenübergestellt und es wird ihm sein beabsichtigtes Verbrechen vorgeworfen. Der Prinz ist mit einer Ausrede nicht verlegen. Bei der letzten Unterredung ist Valesco John gegenüber unvorsichtig gewesen, indem er hart die Untreue des Königs getadelt hatte. Als Valesco vor dem Könige dem Prinzen Verrat vorwirft, antwortet dieser mit ähnlichen Anschuldigungen, so daß der König beide für Verräter hält.

e) Die Königin will als Rächerin der verletzten Gattenehre Tormiella töten, doch vermag Tormiella durch ihre Worte die Königin von ihrer Unschuld zu überzeugen. Beide Frauen versöhnen sich. Am Schluß überrascht sie der König, welcher für Tormiellas Leben fürchtet.

Akt IV.

Haupthandlung.

Der König hat Malevento und Cordolente zu sich befohlen und überhäuft sie mit Ehren. Cordolente wird aber bald wieder vom Hofe entfernt, da er dem König seine Willkür und Ungerechtigkeit vorwirft. Gazetto vermehrt durch seinen Hohn den Schmerz des eifersüchtigen Cordolente.

Nebenhandlung.

a) Gänzlich überflüssigerweise ist eine Clownszene eingeschoben, in der Bilbo und „a Coxcombe“ sich über die Vorzüge des Hof- und Bürgerlebens streiten.

Haupthandlung.

a) Cordolente schleicht sich als Schuhmacher verkleidet zu Tormiella. In dieser Verkleidung will er sich ihr von jetzt ab immer nahen, bis Zeit und Gelegenheit zur Flucht Tormiellas gekommen ist.

b) Durch eine List weiß der König sein Weib scheinbar der Untreue überführen und läßt die Königin und den Höfling, der mit ihr das Opfer der Intrigue geworden ist, ins Gefängnis werfen.

c) Der Liebe des Königs zu Tormiella stehen vor allem zwei Menschen hindernd entgegen: die Königin und Cordolente. Gazetto erhält den Befehl, beide zu ermorden und geht auch scheinbar auf den Plan des Königs ein.

Akt V.

a) Der König glaubt am Ziele seiner Wünsche zu sein, da erfährt er, daß Tormiella plötzlich wahnsinnig geworden sei. Er ist noch betäubt von dieser Nachricht, da trifft ihn ein zweiter Schlag, indem ihm Gazetto den Tod der Königin meldet. Trotz alledem will er Tormiella heiraten. Gazetto er-

b) Der König hat Beweise von dem Verrat, den John mit Hilfe der Portugiesen gegen ihn plant. Er schickt ihm ein Buch, in dem die verschiedensten Todesarten aufgezeichnet sind, von denen sich John eine auswählen darf. Mit der Vollstreckung des Urteils wird Valesco beauftragt.

bietet sich, sie von ihrer Tollheit wieder zu heilen.

b) Tormiella gesteht Gazetto, daß sie sich nur verstellt habe, um den Bewerbungen des Königs zu entgehen. Gazetto gibt sich ihr zu erkennen: sie ist nun völlig seiner Rachsucht preisgegeben. Er rät ihr, scheinbar dem Willen des Königs zu gehorchen, ihn aber in der ersten Nacht umzubringen.

c) Cordolente wird von Gazetto angestachelt, als Rächer seiner Ehre Tormiella vor dem Traualtar zu töten. Die Störung der Trauungszeremonie wird pantomimisch dargestellt. Cordolente bringt es jedoch nicht übers Herz, Mörder an seinem Weibe zu werden. Dadurch ist Gazettos Racheplan zunichte geworden. Der König erfährt von Tormiella, daß ihr Gazetto geraten habe, ihn zu ermorden. Gazetto rettet sein Leben nur dadurch, daß er dem Könige die totgeglaubte Gemahlin wieder zuführt. Der König gibt Cordolente sein Weib zurück und alles endet mit einer allgemeinen Versöhnung. Auch John, der ebenfalls noch lebt, erhält Verzeihung.

Ein Vergleich mit Heywoods „Edward IV“[1]) zeigt, daß sich Dekker bei der Abfassung seines Stückes in vieler Beziehung nach diesem Drama gerichtet hat. Ähnlich wie bei Heywood[2]) kommt der König verkleidet in Cordolentes Laden. Während aber Eduard Jane Shore schon vorher gesehen hat, ist Tormiella dem Könige nur aus Dildomans Beschreibung bekannt.

[1]) Heywood: Dramatic Works (Pearson) Bd. I 1874.

[2]) Einige von den hier aufgestellten Parallelen finden sich schon in Koeppels „Shakespeares Einfluß usw.“ S. 8ff.

Der plötzliche Entschluß Tormiellas, dem Ruf des Königs zu folgen, bleibt bei Dekker ziemlich unklar. Später gesteht sie der Königin gegenüber, daß sie nur durch Gewalt (by meere force; a Bawd betray'd me to him. Works IV, 186) an den Hof gebracht worden sei, wir finden aber davon im Stück selbst keine Spur. Bei Heywood erfolgt die Übersiedlung Janes in derselben schnellen Weise unter ähnlichen Begleiterscheinungen wie bei Dekker. Tormiellas Weggang wird pantomimisch vorgeführt. Der kurz darauf eintretende Bilbo sagt zu seinem Herrn „It may be she lyes by this time, but I stand to my words, I say agen, She's gon sir; cast your Cap at her, but she's gon hurried into a Coach drawne with foure Horses (IV, 167). Bei Heywood bringt ein Knabe dem Ehemann die Kunde:

> Master, my mistresse, by a nobleman,
> Is sent for to the king, in a close coach
> Shees gone with him. These are the news I bring.
> (Heywood Works I, 78.)

Cordolente zeigt zuerst dieselbe Passivität wie Matthew Shore. Dann aber stehen sich beide Männer in ihrer Stellung zum Könige gegenüber. Während Shore sich in sein Schicksal ergibt:

> I cannot help it; a Godsname, let her goe
> You cannot help it, uncle, no nor you
> Where kings are medlers, meaner men must rue
> (I, 78)

macht Cordolente kein Hehl daraus, daß des Königs Verhalten ungerechtfertigt ist. Daß er sich seinem Weibe als Schuhmacher verkleidet naht, erinnert an ähnliche Situationen in „The Shoemakers' Holiday".

Sobald Jane Shore und Tormiella ihre Ehemänner wiedersehen, sehnen sie sich nach ihrer Häuslichkeit zurück:

> Jane: I will refuse the pleasures of the court
> Let me go with thee
> (Heywood I, 84.)

> Tormiella: Take me home with thee, Ile not stay here.
> (Works IV, 189.)

Aus dem zweiten Teile von Heywoods Drama[1]) ist nur eine Szene anzuführen, welche ihre Parallele in „Match me in Lon-

---

[1]) Heywoods „Eduard IV" ist ein Doppeldrama. Die vorher angeführten Beispiele entstammen sämtlich dem ersten Teile.

don“ findet. Es ist die Begegnung der rechtmäßigen Königin mit Tormiella bezw. Jane Shore. Die Königin will bei beiden Dichtern ihre verletzte Ehre durch einen todbringenden Messerstich rächen. Heywoods Königin wird durch das flehentliche Bitten Janes gerührt und verzeiht ihr, während Tormiella die Gegnerin von ihrer Unschuld zu überzeugen weiß, so daß sie ihre Rachepläne aufgibt. Bei beiden Dramatikern erfolgt die Versöhnung der beiden Frauen sehr rasch, nur ist das weitere Verhalten von Dekkers Königin Tormiella gegenüber glaublicher als die Freundlichkeit, mit welcher Jane Shore von Eduards Gemahlin aufgenommen wird. Diese spannende Szene wird bei beiden Dichtern durch den plötzlichen Eintritt des Königs unterbrochen, der für das Leben der Geliebten bangt.

Aus diesen Beispielen sehen wir, daß Heywoods Drama von Einfluß auf Dekkers Stück gewesen ist. Dieser Einfluß ist jedoch nur ein äußerer, er bezieht sich nicht auf die Charaktere, in deren Behandlung die beiden Dramatiker sich wesentlich unterscheiden. Tormiella ist trotz der Ähnlichkeiten mit Jane Shore eine echt Dekkersche Gestalt. Sie ist ein viel resoluteres Weib als die Londoner Goldschmiedsfrau Heywoods. Das Verführungsmotiv ist Dekkers Stücken eigentümlich, ebenso der vorgespiegelte Wahnsinn, den sie heuchelt, als die Absichten des Königs ernsthafter werden. Auf die Ähnlichkeit, welche am Anfang des Stückes zwischen Malevento und Desdemonas Vater Brabantio besteht, hat schon Koeppel aufmerksam gemacht. Sonst erinnert Malevento uns in gewisser Beziehung an Friscobaldo. Gleich diesem liebt er seine Tochter, obwohl sie geflohen und gegen seinen Willen einen anderen geheiratet hat, als er wünscht.

Gazettos Rolle ist verfehlt. Dekker hat es nicht verstanden, uns klarzumachen, wie der verschmähte Liebhaber durch seine Intriguen Tormiella und Cordolente vernichten will. Sein oft rätselhaftes Verhalten hat viel zu der Unklarheit, welche in der zweiten Hälfte des Stückes herrscht, beigetragen.

Der König ist keine würdige Parallele zu Eduard IV. Er ist ein wankelmütiger genußsüchtiger Schwächling ohne inneren sittlichen Halt. Er braucht die Hilfe der Lady Dildoman, um seine Lüste zu befriedigen, kurz darauf verflucht er sie und ihre Bemühungen, Tormiella zu verführen.

Lady Dildoman, die in vieler Beziehung als eine Parallele zu Heywoods Mrs. Blague, der falschen Freundin Jane Shores gelten kann, erinnert in ihren Reden, besonders am Schluß des ersten Aktes, an die Kupplerin in „The Honest Wore I (Works II, 48 ff.). Ausgezeichnet ist die Verführungsrede, mit der sie Tormiella zu gewinnen sucht. Sie teilt schließlich dasselbe Schicksal

mit Mrs. Blague, indem sie auf Befehl des Königs aus der Stadt gepeitscht wird.

Wenn man Dekker in seiner späteren Zeit hoffeindliche Tendenzen zuschreibt, so ist „Match me in London“ in erster Linie heranzuziehen, worin der Gegensatz zwischen dem friedlichen Leben der Bürger und dem sittenlosen Treiben am Fürstenhofe am krassesten zutage tritt. Es gehört nicht viel dazu, die Zustände des Hofes in „Match me in London“ mit denjenigen zu vergleichen, die am Hofe der Stuarts herrschten. Schon die Wahl des Titels für diese Tragikomödie legt einen Vergleich mit den englischen Verhältnissen sehr nahe. Die Verschlagenheit, mit welcher der König seine Absichten durchzuführen sucht, die Intriguen, die zwischen den einzelnen Hofleuten herrschen, Konspiration und Gegenkonspiration, alle diese Elemente waren auch in England tätig und übten ihre zersetzende Wirkung aus, so daß die Liebe des Volkes zum Herrscherhause sich immer mehr verminderte und die Kluft vergrößerte, bis der Konflikt zwischen König und Volk offen ausbrach.

VIII. The Wonder of a Kingdom.

„The Wonder of a Kingdom“ ist die letzte Komödie, die unter dem alleinigen Namen des Dichters veröffentlicht wurde. Der Druck stammt aus dem Jahre 1636, eingetragen wurde das Stück in the Stationers' Registers im Mai 1631, es ist aber wahrscheinlich schon früher geschrieben worden.[1]) „The Wonder of a Kingdom“ bietet hinsichtlich der Verfasserschaft Schwierigkeiten. Es handelt sich um die Autorschaft der Gentili-Torrentiszenen, welche in dem Lustspiel enthalten sind und auch fast wörtlich in Days „Parliament of Bees“ sich finden. Es ist bis jetzt nicht gelungen, eine positive Entscheidung zu geben, wer als Verfasser dieser Szenen anzusehen ist.

Das Stück enthält drei Handlungen, die in ganz losem Zusammenhang zu einander stehen. Der Inhalt der Komödie ist folgender:

I. Handlung. Fiametta, die Tochter des Herzogs von Florenz, liebt einen jungen Adligen Angelo Loti, während ihr Vater sie mit dem Prinzen von Pisa zu vermählen wünscht. Angelo wird auf des Herzogs Befehl aus Florenz verbannt, angeblich weil er mit den Genuesen konspiriert habe. Infolgedessen ist Fiametta aus Liebesgram krank geworden. Angelo

[1]) vgl. Bullen, Works of John Day: Parliament of Bees Note S. II.

verkleidet sich auf den Rat seines Freundes Baptista als französischer Arzt und erbietet sich, die kranke Prinzessin zu heilen. Als einziges Mittel, um Fiametta wieder gesund zu machen, nennt Angelo, der Herzog müsse das Herz des Liebhabers seiner Tochter zu Pulver zerreiben lassen und dieses mit Wein vermischt der Prinzessin zu trinken geben. Auf diese Weise will sich Angelo umbringen lassen, während ihm der praktische Baptista rät, seine Verkleidung der Prinzessin zu verraten und mit ihr zu entfliehen. Als sich Angelo der Geliebten zu erkennen gibt, überrascht beide der Herzog und hält seine Tochter für wahnsinnig, weil sie den französischen Quacksalber mit „Angelo" anredet. Angelo entfernt sich nun vom Hofe, weil die Lage für ihn doch gefährlich werden könnte und verbirgt sich bei einem Einsiedler. Da der Herzog nach ihm forschen läßt, findet man ihn schließlich. Er hat angeblich dem weltlichen Leben entsagt, erscheint als Mönch am Hofe und verschmäht Fiametta zur großen Freude des Herzogs. Am nächsten Tage soll Fiamettas Hochzeit mit dem Prinzen von Pisa stattfinden. Um dieser Ehe zu entgehen, bestellt die Prinzessin Angelo und ihren Beichtvater zu sich und will, da Angelo bei seiner Weigerung sie zu heiraten beharrt, sich vor seinen Augen töten. Um das zu verhindern, wird Angelo schnell mit ihr getraut, und der getäuschte Herzog muß am Schluß auf Fürbitte des Beichtvaters den Segen zu dieser Ehe geben.

II. Handlung: Der alte Nicoletto Vanni bewirbt sich um die Gunst einer jungen Dame, Alphonsina, während ihr Bruder, Tibaldo Neri, aus Liebesgram krank geworden ist, da er sich in Dariene, Nicolettos Frau, verliebt hat. Um sich Dariene nähern zu können, verkleidet er sich als Mädchen und erscheint mit Alphonsina, als deren Schwester, in Nicolettos Hause. Alphonsina will dem alten Vanni ein Stelldichein gewähren, er schützt deshalb seiner Frau eine wichtige Arbeit vor, so daß er allein schlafen müsse. Statt seiner will Dariene den verkleideten Tibaldo Neri zur Schlafgenossin haben. Die für Dariene heikle Lage wird dadurch vermieden, daß ihre Tochter Alisandra der angeblichen Schwester Alphonsinas ihre Liebe zu Tibaldo Neri gesteht. Dadurch wird dieser so gerührt, daß er seine Verführungsabsichten aufgibt und sich mit ihr am nächsten Morgen verlobt. Nicoletto wird bei dem beabsichtigten Rendez-vous durch seinen Sohn Trebatio gestört, der sich als Alphonsinas Bräutigam entpuppt. Der Alte erfährt nun, daß man ihn zum besten gehabt hat und er durch seine Leidenschaft beinahe zum Hahnrei gemacht worden wäre.

Die III. Handlung enthält die schon erwähnten Gentili-

Torrentiszenen und ist sehr epischer Natur. Der alte Jacomo Gentili „the noble house-keeper“ öffnet seinen Palast den Armen und Elenden und sucht durch seine Freigebigkeit ihr Los zu erleichtern. Den Gegensatz zu ihm bildet Torrenti „the riotous lord“, der immer neue Mittel ersinnt, um sein Gold zu vergeuden, während er für seinen verarmt aus der Fremde zurückkehrenden Bruder nichts übrig hat.

Bei einer Besprechung von „The Wonder of a Kingdom“ hat man bis jetzt nur Vermutungen über die Autorschaft der Gentili-Torrentiszenen aufgestellt, während man die beiden anderen Handlungen keiner genaueren Untersuchung unterzogen hat und sie anstandslos als Dekkers Eigentum anerkannte. Und doch findet sich in der Komödie — abgesehen von der dritten Handlung — mancherlei, was uns befremdlich erscheinen muß. Es läßt sich nämlich konstatieren, daß wir bei der Entwicklung der Liebesgeschichte von Angelo und Fiametta auf Schritt und Tritt altbekannte Motive antreffen, während uns bei der zweiten Handlung mit einem Male fremde Elemente entgegentreten, denen wir bisher in Dekkers Dramen noch nicht begegnet sind. Sollte der Dichter plötzlich mit neuen Mitteln gearbeitet haben und gerade nur in einer Handlung seiner letzten Komödie, während er in der anderen die altbewährten weiter gebraucht? Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkte die beiden ersten Handlungen etwas genauer. Die Eingangsszene ist sicher Dekkers Werk. Das zeigt sich vor allem an dem effektvollen Anfang, mit welchem das Stück eingeleitet wird, ferner an der sofort gegebenen klaren Exposition und der schnellen Folge der Ereignisse. Wir werden aber auch gleichzeitig über den Stand der zweiten Handlung orientiert, in welchem sie sich zu Anfang des Stückes befindet, ebenso wird der Charakter von Gentili und Torrenti kurz beschrieben. Diese Szene ist selbst bei der Annahme von zwei Verfassern auf Dekkers Anteil zu setzen. Bei der Entwicklung der ersten Handlung treffen wir folgende altbekannte Züge wieder:

1. Der Herzog weigert sich seine Tochter dem Manne zu geben, den sie liebt, sondern er will sie mit einem andern verheiraten. Ähnlich liegen die Verhältnisse in „The Shoemakers' Holiday“, „The Honest Whore I“ und „Match me in London“.

2. Der verbannte Angelo naht sich in Verkleidung der Geliebten. Er erscheint als französischer Arzt am Hofe, um die Herzogstochter von ihrer Krankheit zu heilen, ähnlich wie Andelocia im „Fortunatus“ am englischen Hofe in derselben Verkleidung. Beide sprechen nur gebrochen Englisch. Angelo nimmt diese Verkleidung, weil er sich in Frankreich längere

Zeit aufgehalten hat und das Gebaren der französischen Quacksalber kennt. Das erinnert an Hans-Lacy in „The Shoemakers' Holiday", der sich als Schuhmacher verkleidet, weil er in Wittenberg mit diesem Handwerk in Berührung gekommen ist.

3. Fiametta hat von Angelo einen Schlaftrunk bekommen, sie wird erweckt durch sanfte Musik, wie Infelice in „The Honest Whore I". Auch das beliebte Mittel des Wahnsinns wird in einer neuen Variation benutzt. Der Herzog glaubt, seine Tochter spreche im Fieber, als er hört, wie sie den Arzt mit „Angelo" anredet, und dieser bestärkt ihn auch in seiner Meinung.

4. Die Lösung des Konflikts wird bewirkt durch die Energie Fiamettas mit Hilfe eines Geistlichen, der auch am Schluß die Liebenden mit dem Herzog versöhnt. Die treibende Kraft ist auch hier das Weib, nicht Angelo, der wie die anderen Dekkerschen Liebhaber sich recht unentschlossen zeigt.

Die einzelnen Charaktere — der Herzog, Angelo, Fiametta — sind uns alte Bekannte, neu ist nur Baptista, Angelos edler Freund, ferner der Sohn des Herzogs, Piero, der am Schluß für seine Schwester Partei ergreift, und, wenn auch nur sehr wenig hervortretend, Fiamettas Amme, für welche dem Dichter vielleicht die Amme in „Romeo uud Julia" zum Vorbild diente.

Bei der zweiten Handlung liegen die Verhältnisse wesentlich anders. Zwar ist das Thema der Verführung fast in jedem echten Stücke Dekkers zu finden, hier aber in ganz anderer Behandlung als wir sonst gewöhnt sind. Vor allem fällt die Symmetrie auf, mit welcher die zweite Handlung angelegt ist. Vanni verliebt sich in Alphonsina, deren Bruder in Vannis Frau, Darienes Tochter in Tibaldo Neri, Vannis Sohn in Alphonsina. Eine so wechselseitig gleichmäßig ausgesponnene Intrigue und die gesuchte Lösung des Konfliktes dadurch, daß Alisandra gerade noch im letzten Augenblick ihre Liebe für Neri gesteht, ist uns sonst bei Dekker unbekannt.

Auch in den Charakteren begegnen wir neuen Zügen. Nicoletto Vanni läßt sich nicht einfach in die Gruppe der von Dekker so gern gezeichneten jovialen alten Herren einordnen. Seine Stellung in der ersten und dritten Handlung ist eine ganz andere als die Rolle, welche er in der zweiten spielt. In der Eingangsszene erscheint er als echt Dekkersche Gestalt. Er ist der lebenslustige Alte, der den anderen das Rezept seiner Jugendlichkeit verrät:

> Old? why I ne're tooke Physicke, nor ever will,
> I'le trust none that have Art, and leave to kill:
> Now for that chopping herbe of hell Tobacco;

The idle-mans-Devill, and the Drunkards-whore,
I never medled with her; my smoake goes,
Out at my kitchin chimney, not my nose.
(Works IV, 222.)

Der Protest gegen die neue Mode des Tabakrauchens ist Dekker eigentümlich. Bei Hofe nimmt Vanni eine angesehene Stellung ein. Allein seine einmalige Aufforderung genügt, um den Zweikampf zwischen Angelo und Piero zu verhindern. Auch Torrenti gegenüber zeigt er sich als der verständige Alte, der allerdings mit seinen Ermahnungen tauben Ohren predigt. Wie heftig und mit welch ehrlicher Entrüstung protestiert er gegen Torrentis Vorwurf, er sei „an old whore-master" (Works IV, 264). Zu alledem steht sein Werben um die Gunst Alphonsinas in starkem Widerspruche. Hier erscheint er plötzlich als der alte Lüstling, der von den anderen schließlich zum Narren gehalten wird. Dekkers Väter treten in der Regel als Beschützer der Unschuld auf, hier ist das umgekehrte der Fall, der Alte ist der Verführer, und sein Sohn vereitelt durch sein Erscheinen die Absichten des Vaters.

Desgleichen trägt Alphonsinas Charakter fremde Züge. Sie nimmt mit ihren sittlichen Anschauungen eine andere Stellung ein als sonst Dekkers Frauen und erinnert mehr an Fletchers Gestalten. Die Ansichten, die sie über die Tugend der Frauen ausspricht, die Unterstützung, welche sie ihrem Bruder gewährt, und die Worte, mit denen sie ihn anspornt, seine Bemühungen energischer zu betreiben, muten uns recht unweiblich an. Ebenso bedenklich erscheint die Bereitwilligkeit, mit der sie Vanni entgegenkommt. Der Gedanke, daß sie die nichtsahnende Dariene an ihren Bruder verrät, bekümmert sie wenig, erst als sie glaubt, daß es zu spät sei, kommen ihr Gewissensbisse. Ebenso macht sich Tibaldo Neri keine Sorgen, daß seinetwegen Alphonsinas guter Ruf Schaden leiden könnte.

Der zweiten Handlung ist eine gewisse Vorliebe für pikante Situationen nicht abzusprechen. Zwar werden die Grenzen der Moral nirgends überschritten, aber man kommt ihnen in bedenkliche Nähe, ähnlich wie in den Fletcherschen Stücken. Der Dialog ist leicht und gefällig, in den gesuchten Redewendungen oft an Lylys Sprache erinnernd. Phrasen wie What sayes my most moist-handed sweete lady (Works IV, 275), oder Tell her, I kisse the little white naile of her little white Finger, of her more little white hand, of her most little white bodie (Works IV, 231), ferner Vannis Brief an Alphonsina: Lady, that I love you, I dare sweare like a Lord (I shall have oathes enough then) I send you all that is mine, in hopes all shall bee mine that is yours, for it

stands to reason, that mine being yours, yours should bee mine, and yours being mine, mine should be yours. Love me, or I die, If I die, you kill me, If you kill me, I will say nothing, but take the blow patiently (Works IV, 240) und ähnliche solche Wendungen sind uns in Dekkers Sprache sonst unbekannt. Ein so lebhaft geführtes Gespräch über die Liebe wie zwischen Alphonsina und Tibaldo Neri suchen wir in den übrigen Stücken vergebens. Zu bemerken ist auch die Vorliebe für lateinische Ausdrücke, z. B. procreandi causa, lapis mirabilis (S. 231), item (S. 239), nux vomica (S. 262), solus (S. 275).

Aus alledem könnte man die zweite Handlung einem anderen Verfasser zuschreiben als Dekker. Gegen eine solche Annahme sprechen wieder andere gewichtige Gründe. Tibaldo Neri, der liebeskranke Bruder Alphonsinas, ist zwar eine neue Figur, in seiner Unentschlossenheit aber hat er viel mit Angelo und ähnlichen Charakteren gemeinsam. Der Konflikt wird gelöst durch das Geständnis Alisandras, welches eigentlich durch nichts motiviert ist. Die Worte, welche das nichtsahnende junge Mädchen an Tibaldo Neri richtet, sind so schlicht und einfach, daß man diese für die zweite Handlung so wichtige Szene für Dekkers Eigentum ansehen möchte.

Fleay I, 136 hält „The Wonder of a Kingdom" für identisch mit einem Stücke von John Day „Come see a Wonder" (lic. 1623): This was almost certainly „The Wonder of a Kingdom", in which Day wrote the Gentili and Torrenti parts, afterwards reclaimed by him in „The Parliament of Bees". Ob man der Fleayschen Behauptung bezüglich der dritten Handlung beistimmen kann, wird sich bei der weiteren Besprechung zeigen. Die Ähnlichkeit des Titels von beiden Stücken weist auf eine andere Möglichkeit hin.

Dekker und Day arbeiteten vielfach zusammen, und es wäre nicht ausgeschlossen, daß unser Dichter für seine zweite Handlung das erwähnte Daysche Stück benutzt und teilweise in „The Wonder of a Kingdom" herübergenommen hat. So ließen sich die fremden Züge, die wir in den Charakteren und auch im Stil gefunden haben, am einfachsten erklären.

Wir kommen nun zu der Frage, wer hat die Gentili-Torrentiszenen geschrieben? Zuerst ist man geneigt, sie als Days Eigentum anzusehen, da sie in einem der bekanntesten seiner Werke, im „Parliament of Bees" ebenfalls enthalten sind. Untersucht man die einzelnen Szenen näher, so wird man jedoch bald in dieser Meinung schwankend. Verschiedene Gründe lassen Days Autorschaft bezweifeln. Vor allem ist auffällig, daß Charakter IV und V des „Parliament of Bees" auch in Rowleys „The Noble

Spanish Soldier" enthalten ist, einem Stücke, an welchem Dekker auch mit beteiligt gewesen sein soll, obgleich es nur unter Rowleys Namen nach dessen Tode veröffentlicht worden ist.

Die Quarto von 1641 ist die einzige Ausgabe des „Parliament of Bees". Es existiert aber noch eine Abschrift, die in manchen Fällen von dem Drucke abweicht, aber einige längere Stellen mit der Komödie gemeinsam hat, die sich in der Ausgabe von 1641 nicht finden. Vergleichen wir kurz die in Frage kommenden „Characters" mit den entsprechenden Szenen in Dekkers Stück:

a) „The Parliament of Bees" Character II (The Hospitable Bee) entspricht „The Wonder of a Kingdom" S. 232—237. Die Szene bei Dekker ist fast noch einmal so lang als Character II, von welchem ca. $^2/_3$ teils wörtlich oder mit kleinen Abänderungen im Stück enthalten ist. Hier sind eine Menge Ergänzungen zu bemerken, die sich in „The Parliament of Bees" nicht finden, Zu nennen sind, außer der Rahmenhandlung, die natürlich nur in der Komödie vorhanden ist:

1. Die genaue Beschreibung des von Gentili aufgeführten Baues zur Bewirtung der Armen und der Kosten, die er verursacht hat. Zehn Verse, in denen Gentilis Bescheidenheit charakterisiert wird, sind in der erwähnten Abschrift enthalten, während sie im Drucke von „The Parliament of Bees" fehlen.

2. Die Erzählung Gentilis, woher sein Reichtum stammt.

3. Eine kurze Szene: Gentili and a foolish gentleman.

b) „The Parliament of Bees" Character III (The Plush Bee) findet sich in „The Wonder of a Kingdom" S. 249—257. Character III umfaßt ca. 100 Verse, die entsprechende Partie in der Komödie ist mehr als noch einmal so lang; gemeinsam sind ungefähr 50 Verse. Die große Ausdehnung bei Dekker rührt von einer eingeschobenen Episode her: Torrenti und sein verarmter Bruder. Diese findet sich nicht im Druck von „The Parliament of Bees", ist aber in der Abschrift mit zwei Versen angedeutet:

Serv: Your brother Sir — Polypragmus: Charge
him not see our face
Portcullice up the gates, hees poor and base.

c) The Parliament of Bees, Character VII, IX, X entspricht in der Komödie S. 263—272.

Diese drei „Characters" sind mit ganz geringen Abweichungen in das Stück aufgenommen. Bei Dekker kommen noch zwei kurze Szenen hinzu: Gentili und der Goldschmied und Gentili und Torrentis Bruder.

Auffallend ist, daß trotz der großen Übereinstimmung die mythologischen Anspielungen und fremdsprachlichen Zitate, die

sich bei Day finden, in „The Wonder of a Kingdom“ fehlen. So beispielsweise:

Char. II: Nescio quid latentis veneni habet caro faeminea
Ut prudentiores citius corrumpat.
Die Zeilen fehlen bei Dekker und ebenso in der Abschrift.

Char. III: Like high Joves palace. } fehlen in „The
Like Phoebus dancing on the wanton streames. } Wonder of a Kingdom“ vollständig.
Die Episode Diana und Acteon. }

Stigmaticall, drawne like a book Full of Greeke πρ — Dekker: Stigmatically drawne like to a furies (Able to fright)

Char. VII: To tosse ad placitum: how wouldst thou play. — To tosse'em as thou wu'dst how wo'dst thou play.

Die Gentili-Torrentiszenen in „The Wonder of a Kingdom“ erscheinen dem Leser als ein in einem Zuge geschriebenes Ganzes. Man hat nicht das Gefühl, als ob die Dayschen „Characters“ von zweiter Hand nachträglich eine Erweiterung erfahren hätten, um sie dramatischer zu gestalten, was zweifellos die Szenen der Komödie im Verhältnis zu den „Characters“ sind. Es kann sich also nur darum handeln, wer als Verfasser der dritten Handlung als Ganzen anzusehen ist, ob Dekker oder Day. Außer der schon erwähnten Tatsache, daß zwei „Characters“ von „The Parliament of Bees“ auch in „The Noble Spanish Soldier“ enthalten sind, finden sich in den Gentili-Torrentiszenen einige Züge, welche eher Dekker als Verfasser vermuten lassen als Day. Bullen macht in seiner Ausgabe von Days Werken auf eine Ähnlichkeit aufmerksam, die zwischen einer Szene in Dekkers „If this be not a good Play . . .“ und der Rede des Eleemozynus in „Character II“ des „Parliament of Bees“ besteht. Alphonso in „If this be not a good Play . . .“ verteilt in ähnlicher Weise die Beschäftigung an den einzelnen Wochentagen wie Eleemozynus. Das Mitgefühl, das Gentili für die Armen, Witwen und Waisen, für invalide Soldaten und alte Seeleute hegt, ist ein echt Dekkerscher Zug, der vor allem in ganz ähnlicher Weise in dem romantischen Schauspiel „If this be not a good Play . . .“, aber auch sonst bei Dekker oft zu finden ist. Diese Gründe sprechen sehr dafür, unsern Dichter als den Verfasser der erwähnten Szenen anzusehen, der dadurch auch einen beträchtlichen Anteil an „The Parliament of Bees“ haben würde. Allerdings läßt sich kein positiv sicherer Beweis für diese Annahme geben.

E. Gesamtbetrachtung von Dekkers Dramen.

Nachdem im vorhergehenden die hauptsächlichsten Komödien und Stücke des Dichters einer näheren Betrachtung unterzogen worden sind, erscheint es nötig, in großen Zügen ein Bild ihres Gesamtcharakters zu geben. Dekker war, wie die meisten der Dramatiker seiner Zeit eng mit dem Theater verbunden. Seine Komödien sind für die Aufführung bestimmt und auf die Darstellung zugeschnitten, Buchdramen hat er nicht geschrieben. Obwohl er selbst kein Schauspieler gewesen ist, zeigt er sich in seinen Dramen als routinierter Theaterpraktiker, der mit wenigen effektvollen Mitteln bühnenwirksame Stücke zu schreiben weiß, welche den Wünschen des Publikums Rechnung tragen.

Seine Stoffe nimmt er gern aus dem umgebenden Leben .Sein Milieu ist das Bürgerleben der englischen Hauptstadt. Diese Sphäre kannte er gründlich, und aus ihr schöpfte er seine prächtigsten Gestalten. In seinen Bürgertypen ist er Shakespeare voraus, der sich auf diesem Gebiete, mit Ausnahme der „Lustigen Weiber von Windsor" weniger bewegte und in bewußtem Gegensatz zu Fletcher, dessen Bürger meist als Tölpel erscheinen.

Die leichte Komödie lag Dekker mehr als die tragische Dichtung. Blutrünstige Tragödien, wie Webster sie schuf, haben wir nicht von ihm. Wenigstens ist davon nichts erhalten; es ist aber wohl anzunehmen, daß in den verlorenen Dramen solche Partien nicht seinen Anteil bildeten. Ein Schwert wird bei ihm nur einmal gezogen (in „the Wonder of a Kingdom") und schnell wieder in die Scheide gesteckt.

Neben der Schilderung bürgerlicher Verhältnisse tritt überall die Vorliebe für das Romantische hervor. Fast in allen Stücken ist eine Mischung von bürgerlichen und romantischen Elementen zu finden, von denen bald das eine, bald das andere überwiegt; selbst in der politischen Allegorie „The Whore of Babylon" sind zwei Szenen enthalten, in denen das Londoner Wirtshausleben geschildert wird.

Das epische Element tritt nur im „Fortunatus", in „The Whore of Babylon" und den Gentili-Torrentiszenen von „The Wonder of a Kingdom" deutlich hervor, sonst wird alles zur Handlung nötige auf der Bühne vorgeführt.

Das Thema bildet zumeist die Standhaftigkeit des Weibes gegenüber den Verführungsversuchen des Mannes. Eine Ausnahme hiervon sind nur „Fortunatus", „The Whore of Babylon" und „If this be not a good Play . . .", wo das Sinnliche vollständig ausgeschaltet ist. Schon in „The Shoemakers' Holiday"

wird das Problem gestreift, wenn auch nicht in der Haupthandlung, so doch in den Szenen zwischen Jane und Hammon. Sonst bildet das Verführungsmotiv den Mittelpunkt der Handlung. Am weitesten ist es ausgeführt in „The Honest Whore II“ und „Match me in London“. Im „Satiromastix“ ist die Rufushandlung darauf aufgebaut. Der Verführer ist gewöhnlich ein Fürst oder Adliger, die Bemühungen scheitern stets an der Festigkeit des Weibes. Gewalt wird nie angewendet, stets wird ein versöhnender Abschluß gefunden. Die Liebe tritt merkwürdigerweise bei Dekker sehr zurück. Wirkliche Liebespaare sind nur Lacy-Rose, Hipolito und Infelice, Fiametta und Angelo. Liebesszenen finden wir nur in „The Shoemakers' Holiday“ und „Match me in London“, sie werden beide Male schnell durch andere Ereignisse unterbrochen. Die glückliche Mischung von Sinnlichkeit und Geist, die Shakespeares Liebespaare auszeichnet, ist bei Dekker nicht zu finden, ebensowenig aber auch die elementare Gewalt der Liebe, die in Websters Dramen zum Ausbruch kommt. An ihre Stelle tritt bei ihm die Treue der verheirateten Frau zu ihrem Gemahl.

Was die Beurteilung seiner Charaktere betrifft, so muß man eine Tatsache vorwegnehmen: die meisten Dekkerschen Gestalten bleiben sich während des ganzen Verlaufs der Handlung treu, sie erscheinen am Schluß genau so wie zu Beginn des Stückes. Wenn bei den Verführern am Ende scheinbar das bessere Ich in ihnen siegt, so ist dies stets aus dem Druck der eingetretenen Verhältnisse zu erklären, nicht aber aus einer inneren Läuterung, die sie durchgemacht haben. Vor unseren Augen erfährt nur Bellafronte („The Honest Whore I“) eine Wandlung, welche aber nicht allmählich sich vollzieht, sondern ganz plötzlich und gleich zu Beginn des ersten Teiles; von da ab bleibt sie sich trotz mancher Versuchungen treu bis zum Ende des zweiten Teiles. Ebenso ist der plötzliche Umschlag des geduldigen Ehemanns in „The Honest Whore II“ nur scheinbar und dient lediglich dazu, einen komischen Kontrast zu seiner vorher gezeigten Passivität zu bilden. Am Schluß kommt Candidos wahre Natur wieder zum Vorschein. Trotzdem sich aber Dekkers Charaktere wenig verändern, sind sie nicht so starre Typen wie bei Jonson. Was sie von denjenigen Bens unterscheidet, ist, daß sie aus dem wirklichen Leben herausgegriffen sind, nicht nur die Verkörperung einer Idee bedeuten.

Unter seinen Charakteren stehen die Väterrollen obenan. Man könnte die meisten dieser Gestalten auch zu der Kategorie der „komischen Alten“ rechnen, wenn diese Bezeichnung nicht irreführend wäre. Die komischen Alten bei Dekker sind nicht

lediglich Spaßmacher, keine Clowns, denen die Komik Selbstzweck ist, sondern sie sind Männer, die das Herz auf dem rechten Fleck haben, die bei ernsten Anlässen Rat finden, wo die anderen nicht wissen, wo aus noch ein, und die Verständnis haben für die Seelenstimmung ihrer Mitmenschen, wenn sie auch ihre wahre Natur hinter einem originell komischen Gebaren zu verbergen suchen. Diese Alten sind die Lieblingsgestalten unseres Dichters, auf ihre Ausführung verwendet er große Mühe und wird nicht müde, diesen Typus immer wieder, wenn auch in mancherlei Veränderung, zu verwenden. Die Reihe eröffnet Simon Eyre, der wackere Schuhmachermeister von London, ihm folgt der alte Fortunatus, bei dessen Charakter freilich das komische Element überwiegt. Im „Satiromastix", diesem Konglomerat von Satire und romantischem Schauspiel, tritt uns Sir Quintilian Shorthose entgegen. Sein Charakter leidet unter der Tendenz des Stückes, seine Komik steht etwas im Widerspruch zu der ernsten Entschlossenheit, mit welcher er Caelestine den angeblichen Giftbecher reicht. Die höchste Vollendung von diesem Typus finden wir im alten Orlando Friscobaldo in „The Honest Whore II". Dieser Charakter hat bei allen Beurteilern berechtigte Bewunderung erregt. In seinen späteren Väterrollen hat der Dichter diese Höhe nicht wieder erreicht. Malevento in „Match me in London" ist weit ernster gehalten als die vorhergenannten; der alte Nicoletto Vanni in „TheWonder of a Kingdom" ist kein reiner Vertreter der Gattung, sein Charakter ist mit anderen Zügen gemischt, nur in seiner Lebhaftigkeit erinnert er an die übrigen. Bezeichnend ist, daß Dekkers Väter zumeist für das Heil ihrer Töchter besorgt sind: Quintilian, Orlando Friscobaldo, Malevento.

Bei den ernsten Vätercharakteren, wo das Komische nicht vorhanden ist, wird meist ein anderes Motiv verwendet: Ihre Töchter sollen einen Mann heiraten, den sie nicht lieben, während sie einem anderen ihr Herz geschenkt haben, der dem Vater als Schwiegersohn nicht angenehm ist. Daraus ergibt sich der Konflikt, der aber stets zu allgemeiner Zufriedenheit mit dem Nachgeben auf seiten der Väter gelöst wird. Hierzu gehören Sir Roger in „The Shoemakers' Holiday", der Herzog von Mailand in „The Honest Whore I", Malevento in „Match me in London" und der Herzog von Florenz in „The Wonder of a Kingdom".

Interessant ist die Entwicklung der Frauencharaktere in der elisabethanischen Periode. Die großen Frauengestalten der Tragödie hat Shakespeare geschaffen, seine Vorgänger haben das noch nicht vermocht. In der Folgezeit treten die weiblichen Charaktere allmählich immer mehr in den Vordergrund, bis sie schließlich bei Beaumont und Fletcher den Sieg über die männ-

lichen Repräsentanten davontragen. Am Schluß der Periode ist die Frau die Hauptträgerin der Idee im Drama geworden. Auch bei Dekker ist etwas von dieser Bewegung zu spüren, aber noch nicht so scharf ausgesprochen: seine Frauen haben immer noch ein Gegengewicht in den männlichen Charakteren, vor allem in den Alten, während sie ihren Liebhabern und Männern gegenüber durchweg mehr Energie zeigen als diese. Vermindert man den Einfluß der Väterrollen auf den Verlauf der Handlung und stärkt die Frauen in ihrer Energie, so haben wir den Typus des Weibes im Beaumont und Fletcherschen Drama. Dieser Zug ist es aber nicht, der die Dekkerschen Frauengestalten auszeichnet und ihnen eine Sonderstellung unter den übrigen weiblichen Charakteren dieser Epoche einräumt. Was sie besonders anziehend macht, ist ihre Weiblichkeit und die Zartheit der Sprache und Gedanken, mit welcher Dekker sie auszustatten weiß. Er hat eine hohe Meinung von der Frau; ihre Tugendhaftigkeit ist echt, nicht bloß äußerer Schein. Am reinsten ist sein Ideal in Jane und Rose in „The Shoemakers' Holiday" vertreten.

Hochstehende Personen gelingen ihm ebensowenig als Szenen, die in Hofkreisen spielen. Es fehlt seinen Königen stets an Würde, in ihrer Sprache sind sie entweder schwülstig, oder sie sprechen und denken wie simple Bürger. Im allgemeinen spielen die Fürsten und Adligen in Dekkers Komödien eine zweifelhafte Rolle. Nur einmal finden wir einen König, der ohne Fehl dasteht, in „The Shoemakers' Holiday", wo er aber für die Handlung von geringer Bedeutung ist. Sonst sind sie meist die Verführer von Bürgersfrauen.

Die ernsten Liebhaber treten bei Dekker überall hinter den weiblichen Charakteren zurück. Sie zeigen meist zu wenig Energie, um beim Leser größeres Interesse zu erregen. Dazu kommt, daß der Schwerpunkt der Handlung gewöhnlich nicht in der Liebesgeschichte liegt.

Originelle Clownrollen[1]) treffen wir bei Dekker fast gar nicht. Diese Tatsache, die uns bei einem Vertreter des volkstümlichen Dramas verwundern könnte, findet ihre Erklärung darin, daß der Humor bei unserem Dichter nicht clownartigen Personen zugewiesen ist, sondern die Träger desselben stets Charaktere sind, denen die Komik nicht Selbstzweck ist. Dekkers Humor ist immer mit Ernst gepaart. Simon Eyre in „The Shoemakers' Holiday" ist trotz seiner Komik noch lange kein

[1]) Eckhardt, Die lustige Person im engl. Drama bis 1642 (Palaestra XVII).

Clown. Ein Spaßmacher in althergebrachtem Sinne ist Shaddowe im „Fortunatus“. Fraglich ist, ob man Firke in „The Shoemakers' Holiday“ zu dieser Gattung nehmen kann. Firke hat wohl einige clownartige Züge an sich, die aber nicht so ausgeprägt sind, um ihn als einen reinen Vertreter dieses Typus zu betrachten. Bedientenrollen, die gewöhnlich die Träger der Komik sind, treten wenig hervor oder haben ernste Züge an sich, wie z. B. Bilbo in „Match me in London“, der durch die Treue zu seiner Herrin eine andere Stellung als die eines Spaßmachers einnimmt. Eine andere Kategorie bilden die Ausländertypen, die mit ihrem gebrochenen Englisch die Heiterkeit des Publikums erregen. Dekkers Ausländer sind meist verkleidete Helden der Stücke, die unter diesem Deckmantel ihre Zwecke zu erreichen suchen. So erscheint Lacy in „The Shoemakers' Holiday“ als Holländer, Andelocia im „Fortunatus“ als irischer Obsthändler und später als französischer Arzt, dieselbe Verkleidung gebraucht Angelo in „The Wonder of a Kingdom“.

Strenge Wahrung der drei Einheiten finden wir bei Dekker ebensowenig wie bei den anderen Dramatikern seiner Zeit. Er nähert sich in der Praxis mehr der Auffassungsweise von Jonson [1]) als der Shakespeares. Auch Jonson war in seinen Dramen kein strenger Verfechter der Einheiten, sondern faßte die alten Regeln weitherziger auf. Seine Stücke spielen meist in derselben Stadt und erstrecken sich über eine nicht zu lange Zeit.

Ähnliche Beobachtungen kann man bei Dekker machen.

I. Einheit der Zeit ist nur im „Satiromastix“ durchgeführt, wo die Handlung früh am Morgen beginnt und die Lösung des Konfliktes noch am selben Abend erfolgt. In den anderen Stücken ist ein längerer Zeitraum für den Verlauf der Handlung anzunehmen, doch ergibt sich aus den Verhältnissen eine nicht allzulange Dauer. Über Jahre hinaus erstreckt sie sich nur im „Fortunatus“, wo aber im Vergleich zum Volksbuch der Zeitraum schon sehr eingeschränkt worden ist, dadurch daß Fortunatus erst am Ende seines Lebens Fortuna begegnet.

II. Einheit des Ortes: Die meisten Stücke spielen in einer Stadt und deren näherer Umgebung, also ähnlich der Auffassung Jonsons. Zumeist ist London Schauplatz der Handlung. Werden wir vom Dichter in ferne Länder geführt, so ist das Fremdländische nur äußerer Anstrich. Ob die Szene in Italien, Cypern oder Spanien spielt, im Grunde sind es Engländer, welche auftreten und englische Verhältnisse, in denen sie leben. Die

[1]) vgl. Aronstein, Ben Jonsons Theorie des Lustspiels. Anglia XVIII, 479ff.

weitgehendste Verletzung der Einheit des Ortes finden wir im „Fortunatus".

III. Einheit der Handlung ist bei ihm ebensowenig zu finden wie bei seinen Zeitgenossen, Jonson nicht ausgeschlossen. Dekker hat durchgängig drei Handlungen, die nebeneinander herlaufen; die Verknüpfung ist oft sehr lose. Einen inneren Zusammenhang haben wir nur in „The Shoemakers' Holiday", welche Komödie auch als die bestkonzipierteste anzusehen ist. Im „Fortunatus" lösen sich zwei Handlungen ab, als dritte kann man die Allegorie von Fortuna, Vertue und Vice ansehen. Daß der Grundfehler des „Satiromastix" die gewaltsame Verknüpfung zweier völlig fremder Elemente ist, haben wir schon bemerkt, die komische Nebenhandlung muß notdürftig die Verbindung zwischen dem Rufusspiel und der Satire herstellen. Ein Beispiel dafür, daß eine Handlung völlig ohne Verbindung zu den anderen steht, ist die Geschichte vom geduldigen Candido in „The Honest Whore"; so amüsant diese Szenen auch sind, man kann sie ohne weiteres weglassen, wodurch der Zusammenhang des Ganzen nicht gestört wird. Drei völlig getrennte Teile, die erst am Schluß vereinigt werden, finden sich in „If this be not a good Play . . ."

Besser ist die Verknüpfung in „Match me in London", obgleich die dritte Handlung — die Verschwörung des Prinzen John, — für das Verständnis der beiden anderen entbehrlich ist. In „The Wonder of a Kingdom" gehören die Gentili-Torrentiszenen einer anderen Sphäre an. Während also die dritte Handlung meist völlig abseits steht, sind die beiden anderen enger miteinander verbunden.

Als alter Theaterpraktiker wußte Dekker, daß zum Erfolg eines Stückes vor allem ein guter Anfang gehört, durch den das Interesse des Publikums erregt wird. In dieser Beziehung zeigt sich Dekker als ein geschickter Nachahmer Shakespeares, der ein Meister in solchen Kunstmitteln ist. Wenn wir daraufhin die dramatischen Werke unseres Dichters prüfen, findet man, daß selbst seine schwächsten Erzeugnisse, z. B. „The Whore of Babylon", mit einer geschickten Eingangsszene eröffnet werden. Um einen guten Anfang zu gewinnen, nimmt er in „The Honest Whore I" zwei Motive aus „Romeo und Julia" und „Richard III" (Streit auf offener Straße und Störung des Leichenzugs) herüber. Dadurch werden wir sofort in eine ähnliche Stimmung versetzt wie zu Beginn von „Romeo und Julia". Anders wirkt der märchenhafte Eingang, mit welchem der „Fortunatus" eröffnet wird.

Im Gegensatz zu anderen Dramatikern wird schon in den ersten Szenen das Thema aufgerollt. Wir sind sofort im Bilde, brauchen nicht erst mühsam durch gelegentliche Bemerkungen über den Stand der Handlung orientiert zu werden. Eine längere Einleitung, die durch Nebenpersonen geführt wird, haben wir nur im „Satiromastix," sonst eröffnet den Dialog stets eine der Hauptpersonen. Von Anfang an wird die Handlung rasch vorwärts getrieben, einen längeren Stillstand gibt es nicht. Geschickt wußte der Dichter auch eine Anzahl von alten erprobten Bühnenmitteln in seinen Komödien zu verwerten.

Für den Verlauf der Handlung sind vor allem drei Motive wichtig, die fast in jedem Stücke Dekkers anzutreffen sind: verstellter Wahnsinn, Verkleidung und Schlaftrunk. Vorgespiegelter Irrsinn war seit Kyds „Spanish Tragedy" sehr beliebt und fand seine großartigste Anwendung im „Hamlet", der wieder von nachhaltigem Einfluß auf die übrige dramatische Literatur wurde. Auch Dekker machte sich den verstellten Wahnsinn für seine Zwecke zunutze, aber mit einem Unterschiede: in den Rachedramen ist der Wahnsinn Täuschungsmittel, um bequemer Vergeltung zu üben, bei Dekker nur ein Ausweg, um sich vor Verführung zu schützen (Bellafronte und Tormiella). Wie traurig das Los der wirklichen Geisteskranken in jener Zeit war, davon entrollt uns der Dichter ein getreues Bild am Schluß von „The Honest Whore I", wobei er die Zustände von Bethlem Hospital in London, dem einzigen Krankenhause für solche Unglückliche,[1]) im Auge hatte.

In weit umfangreicherem Maße treffen wir Verkleidungen, die sich fast in jedem Stücke finden. Dabei ist man noch sehr naiv. Die verkleideten Personen bleiben allen unerkannt, außer denjenigen, welche darum wissen dürfen. In „The Shoemakers' Holiday" tritt Lacy als Schuhmacher auf, ohne daß jemand etwas von dieser Verkleidung ahnt, außer Rose, welche sofort weiß, wen sie vor sich hat. Da die Verkleidungen meist in der ernsten Handlung verwendet werden, so sind komische Situationen, wie sie sich oft bei anderen Dramatikern ergeben, nicht zu finden.

Das Motiv des Schlaftrunkes spielt im „Fortunatus", „Satiromastix", in „The Honest Whore I", „Match me in London" und andeutungsweise auch in „The Wonder of a Kingdom" eine wichtige Rolle.

---

[1]) Elze S. 463.

Das Urteil über Dekker ist von jeher verschieden gewesen, doch läßt sich sagen, daß in neuerer Zeit die Meinung der Kritiker sich zu seinem Gunsten geändert hat. Während man noch im achtzehnten Jahrhundert und zu Anfang des neunzehnten entweder gar nichts von ihm wußte oder ihn nur von seiner Beteiligung am „Bühnenstreit" her kannte, beschäftigte man sich später, als den weniger bedeutenden Dramatikern der elisabethanischen Periode mehr Aufmerksamkeit geschenkt wurde, mit unserem Dichter näher und suchte ihm gerecht zu werden.

Schon in der „Biographia Dramatica" 1812 finden sich Anfänge eines besseren Verständnisses für seine Werke. Zwar werden auch hier noch die Urteile von Langbaine und Cibber wiederholt, aber der Verfasser kommt schon zu einer abweichenden Meinung bezüglich des Wertes von „Fortunatus" und „The Honest Whore".

... And although Langbaine, who writes with partiality to Ben Jonson, has given the preference in so superlative a degree to those plays in which our author was united with others, against those which were entirely his own, yet we cannot help thinking that in his „Honest Whore" and the comedy of „Old Fortunatus", both which are allowed to be solely his, there are beauties, both as to character, plot and language, equal to the abilities of any of those authors that he was ever assisted by, and indeed in the former equal to any dramatic writer (Shakespeare excepted) that this island has produced (I. 1 S. 179).

Mehr wurde durch Charles Lamb, der in seinen „Specimens of English Dramatic Literature" Auszüge aus Dekkers Werken gibt, unser Dichter bekannt. Lamb wußte ja überall poetische Schönheiten aus alten, vergessenen Autoren wieder ans Licht zu bringen und fand in den Werken unseres Dichters manche Szene, die seine Bewunderung erregte. Sein Urteil „he has poetry enough for anything" erscheint etwas zu überschwänglich, wie Ward bemerkt, der Dekker in seinen Vorzügen und Schwächen richtig beurteilt: „Among the dramatists of this period, Thomas Dekker holds a place, not indeed of the highest eminence, but assured to him by a peculiar combination of original qualities" etc. Bullen, der in „The Dictionary of National Biography" den Artikel über Dekker verfasst hat, schreibt: „his best plays rank with the masterpieces of the Elisabethan Drama". Hazlitt stellt ihn über Webster for truth of characters, instinctive depth of sentiment, unconscious simplicity of nature. Swinburne widmet in „The Age of Shakespeare" Dekker ein längerer Kapitel.[1]) Swinburne ist in seinem Urteil

[1]) S. 60 – 109.

mehr Poet als Kritiker, es finden sich manche Irrtümer in seinen Ausführungen, z. B. bei der Besprechung des Satiromastix, er weiß aber ähnlich wie Lamb das Anziehende an Dekkers Sprache und seinen Charakteren zu empfinden und zu charakterisieren.

Es gab eine Zeit, in der man Dekker alles Schlechte und Gemeine zuschob, was in den mit anderen Dramatikern verfaßten Stücken enthalten ist. Es ist aber merkwürdig, daß die größten Obszönitäten und Roheiten stets nur in solchen gemeinsamen Arbeiten zu finden sind, nicht aber in den von ihm allein stammenden Stücken. Man muß im Gegenteil konstatieren, daß sich Dekker, ähnlich wie Jonson, von der immer größer werdenden Sittenlosigkeit auf der Bühne freizuhalten wußte. Seine Schilderung sittlicher Zustände ist noch offen und ungeschminkt, aber niemals roh. Er zeigt das Laster in seiner erschreckenden Größe und nennt es beim richtigen Namen, bewahrt aber stets ein gewisses Zartgefühl, dessen Grenzen er nicht überschreitet. Selbst in dem Stücke, in welchem geschlechtliche Roheiten sich leicht aus der Situation hätten ergeben können, in „The Honest Whore", werden wir vergebens nach einer ähnlichen Bordellszene suchen, wie sie sich in den späteren Dramen des öfteren finden. So oft das Thema der Verführung angeschlagen wird, sie wird niemals zur Tatsache.

Um zu einem gerechten Urteil über Dekker zu kommen, müssen in erster Linie die von ihm allein geschriebenen Werke herangezogen werden. Daß ein ablehnendes Urteil für mehrere Stücke berechtigt ist, haben wir aus der Besprechung gesehen. Nicht alles hat dauernden Wert, was aus seiner Feder kam, aber man darf von diesen schwachen Produkten aus keinen endgültigen Schluß über alle seine Dramen ziehen, wie oft geschehen ist. Man geht hierbei vor allem von drei Stücken aus: „Satiromastix", „The Whore of Babylon" und „If this be not a good Play, the Devil is in it", man berücksichtigt aber nicht, daß zwei von ihnen Gelegenheitsstücke sind, die ganz bestimmten Tendenzen dienten, denen sich alles andere unterzuordnen hatte, und daß gerade deshalb diese vom dramatischen Standpunkte schwachen Produkte jetzt unser Interesse erregen.

Ein Nachteil der meisten Komödien ist die allzu reiche Handlung. Dieser Gefahr ist Dekker nur zweimal ausgewichen, in „The Shoemakers' Holiday" und „The Honest Whore". Wie sehr die Stoffülle dem Ganzen schadet, zeigt sich am deutlichsten im „Fortunatus" und in „Match me in London". Es kommt dadurch eine große Unübersichtlichkeit in die Stücke, es ergeben sich eine Menge Unwahrscheinlichkeiten, die beim Leser auf Widerspruch stoßen, allerdings bei einer Aufführung weniger

hervortreten. Die überhastete Abfassung der meisten Komödien erzeugt naturgemäß Nachlässigkeiten, das Unwesentliche drängt zu sehr hervor, zum Nachteil der Haupthandlung. Der Schluß ist meist recht schwach und oft gewaltsam herbeigeführt. Man hat den Eindruck, als ob der Dichter das Interesse an seinem Stoffe verloren hätte und nur gezwungenerweise einen Abschluß gibt.

Was wir an Dekkers Stücken schätzen, ist ihr poetischer Gehalt. Wer sich länger mir seinen Werken beschäftigt, lernt das Anziehende und Gemütvolle seiner Sprache schätzen, was dem flüchtigen Leser entgeht. Rhys sagt vom Dichter mit Recht, „he has the rare gift of putting heart into every thing he says".[1]) Es ist charakteristisch, daß die günstigsten Urteile über ihn von Männern stammen, welchen ein feines poetisches Empfinden eigen war: Lamb und Swinburne. Seine Sprache ist sehr modulationsfähig. Er beherrscht alle Formen der Rede von den in poetischem Schwunge geschriebenen Versen des „Fortunatus" bis zum slang des niederen Volkes. Solange er ungekünstelt seinen eigenen Empfindungen nachgeht, führt er eine zu Herzen gehende Sprache, doch hütet er sich dabei vor falscher Sentimentalität. Die Versen fließen natürlich und schlicht, die Bilder lösen sich zwanglos einander ab und das Ganze bekommt einen weichen melodischen Klang. Dagegen künstliche Erregungen, die ihm nicht vom Herzen kommen, gelingen ihm nie, er verfällt dann leicht in Schwulst und bombastische Phrasen. Zumal wenn seine Helden wüten und Rache schwören, bewirkt er durch die Häufung von Flüchen und Verwünschungen das Gegenteil von dem, was er beabsichtigt. Beispiele dieser Art finden sich am häufigsten in „The Whore of Babylon", aber auch in „The Honest Whore II" läßt sich Orlando zu einer Verwünschung „o everlasting supernatural superlative villain" hinreißen (Works II, 170).

Über die Verwendung von gebundener und ungebundener Rede hat er keine festen Regeln. Meist sind die Rollen der Haupthelden und Heldinnen in Versen geschrieben, damit ist aber nicht gesagt, daß nur untergeordnete Personen sich der Prosa bedienen. Simon Eyre und Orlando Friscobaldo sprechen fast durchgängig in Prosa, in welcher bei Dekker oft mehr Innigkeit und größerer Gefühlsausdruck liegt als in der gebundenen Rede. An poetischem Wert stehen die früheren Stücke höher als die späteren. Schon in „The Honest Whore II" machen sich Spuren

[1]) Rhys, Mermaid Series Introd. IX.

geltend, daß seine dichterische Kraft nachließ, allerdings ist in diesem Stücke die Prosa in höchster Vollendung.

Wollen wir in wenigen Worten ein Gesamturteil über Dekker als Dramatiker abgeben, so läßt sich sagen: Dekker war von Natur aus ein reichbegabter Poet, aber es fehlte ihm das, was Jonson 1623 in einem Gedicht zur Ausgabe von Shakespeares Werken für einen wahren Dichter fordert: obwohl Natur der Stoff des Poeten ist, so gibt seine Kunst die Form hinzu, der wahre Dichter ist ebenso gebildet als geboren. Es ging Dekker wie manchem anderen Schriftsteller, daß er seine Ideen nicht so darstellen konnte, wie sie empfunden waren. Er konnte wundervolle Einzelszenen und Charaktere schaffen, während das Stück als Ganzes unvollkommen erscheint, und daraus erklärt sich auch, daß er ein Dichter zweiten Grades geblieben ist.

Spezialdruckerei für Dissertationen, Robert Noske, Borna-Leipzig.

Vita.

Ich, Willibald Scheffler, ev. luth. Konfession, wurde am 31. August 1885 in Dresden als Sohn des jetzigen Bahnhofsvorstehers Richard Maximilian Scheffler und seiner Ehefrau Louise geb. Prüfer geboren. Im Jahre 1888 siedelten meine Eltern nach Leipzig über. Nach dreijährigem Besuche der X. Bürgerschule zu Leipzig trat ich Ostern 1895 in die II. Realschule ein, vertauschte 1898 diese Anstalt mit dem Städtischen Realgymnasium (Petrischule), das ich Ostern 1905 mit dem Reifezeugnis verließ. Hierauf bezog ich die Universität Leipzig, um mich dem Studium der neueren Sprachen und Germanistik zu widmen, und hörte Vorlesungen bei den Herren Professoren und Dozenten: v. Bahder, Barth, Birch-Hirschfeld, Cohen, Deutschbein, Heinze (†), Herre, Hirt, Kittel, Köster, Lamprecht, Schulz, Seeliger, Sievers, Volkelt, Weigand, Wülker, Wundt. Außerdem war ich Mitglied des englischen, romanischen, deutschen, philosophischen, philosophisch-paedagogischen und des praktisch-paedagogischen Seminars und nahm teil an den Übungen der Herren Lektoren Cohen und Davies. Zu meiner weiteren paedagogischen Ausbildung und Orientierung war ich im Sommerhalbjahr 1909 an der I. Realschule in Leipzig als Vikar tätig. Für die in den Übungen und Vorlesungen empfangenen Anregungen bin ich den Herren Dozenten zu aufrichtigem Danke verpflichtet, insbesondere Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Wülker, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gab und ihren Fortgang mit wohlwollendem Interesse begleitete.